نظرية المصطلح النقدى

نظرية المصطلح النقدى

د. عـزت محمد جـاد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٢

إلى

سيدتين عظيمتين

حسبي منهما الدعاء

أمي وزوجتي

وإلـــى

زهرتين يا نعتين

حسبي منهما البراءة

أحمد ومحمود

مقدمة

(١)

إن أقل ما يمكن أن يقال فى ضيم المعاناة التى صاحبت المصطلح الأدبى فى النقـد العربى المعاصر إن من استظل به كان كمن استظل بأوار الهجير، ومن ركن إليـه فكأنما ركن إلى جرف هار، ولم تكن لتبلغ لديه القلوب الحناجر؛ إلا جـراء الـهدى إلى بينة، ولم تكن هذه البينة؛ سوى مراوغة طيف الحقيقة حال مكابدة الوصول.

وقد جرت عادة الباحثين فى أطروحاتهم البحثيـة علـى طـرح فرضيـة مسبقة، بيد أن هذا البحث لم يكن بحاجة لاستجداء البدهى إزاء قضاياه، تلك التـى هى ثاوية كعين الشمس، وعلى جلائها؛ لم نستطع أن نحـدق فيـها، غـير أنـهالم تتهافت أبدا حتى نرتدى ثوب (وكيل النيابة) لندافع عنها بحق أو بغير حـق، بينمـا هى الحاجة القاهرة وحسب لمحاولة استجلاء – جلاء العروس فى ليلة الزفـاف – ما تعانقت فيه علمية النقد مع ذاتية الأدب.

إن المصطلح هو شفرة الخطاب النقدى وطلعه المثمر الذى لولاه ما كـانت المعرفة، وما وقع التواصل، إنه ما زال حد التعريف ولبنة النظرية التـى تسـتوى على بنائها به، وقد يكون أحد مثيراتها، ثم باكتنازه التصور يصير مطمحا بلاغيـا فى غير حالة، إنه يوشك أن يصبح فارس النص الذى يقود قطيع الفكر فتنتظم مـن خلفه جيوش (الكلام)، وتفتح له قلاع الذهن والوجدان، فيدخل النـص إلـى معيـة

المتلقى دخول الفاتحين الظافرين، وهو لا يحدوه روع، مـــا دام علـــى أمـــن مـــن تصوزه، وأمان من صوته الدال، فيقع التواطؤ والشيوع، وتقوم قيامة المعرفة.

(٢)

ولعل طلعى وتطاولى لم يكن سوى أحد نفر يمشى على استحياء بين مـــن اجترءوا على اجتراح قضايا المصطلح، بعد ما صارت حصونا منيعة، وأصبحـــت جزيرة فى بحر الرمال، هلك فيه من هلك، إلا من تعلق فى خيوط المثابرة، وكـــانت على رعايته السماء، فتبدد الرمل ماءً، حتى جاءت جل دراسات السابحين الســـابقين ضرباً من السياج حول هذه القضايا؛ إلا قليلا ممن أوغلوا، وحتى هؤلاء لـــم يكـــن لبعضهم من ركائز الاتكاء على أصول فلسفية ما يتجاوز بهم سمت الوصـــف إلـــى حد التأصيل، لتظل هذه القضايا معقودا على نواصيها القلـــق وعـــدم الاســـتقرار، وبالرغم من ذلك، فقد ظفر البحث - حسب حدود اطلاعى - بدراســـات متفـــردة، منها ما وقع على محاولات التأصيل الموضوعى لكل مصطلح علـــى حـــدة حـــال التعرض له، وهى ظاهرة صحية شاعت إلى حد ما فى تقنيتنا النقدية، ومنـــها مـــا حباها التزييل لإماطة الغربة عن المصطلح الواحد؛ أو مجموعة مصطلحات ترجـــأ لمؤخرة الكتاب مثلما اشتملته مصطلحات (العلاماتية Semiotics) فى كتاب (مدخـــل إلى السميوطيقا - إشراف سيزاقاسم)، وكذلك كتـــاب (عصـــر البنيويـــة - إديـــث كريزويل) فى نسخته العربية التى ترجمها (جابر عصفور)، والـــذى كـــان علـــى حراكه الدائب فى ملاحقة تبيان أمر المصطلح فـــى جـــل مـــا عـــرض لـــه مـــن مصطلحات.

ولاشك أن الساحة النقدية المعاصرة بدأت تستشعر إلى حد كبير أمر أهميـــة جلاء واستقرار المصطلح النقدى، فبالرغم من استشراء آفة الضبابية والاضطـــراب فيه إلا أن محاولة الإفصاح والإبانة - وإن كانت على درجة أقـــل - بـــدأت تعـــى خطورة ذلك على الخطاب النقدى خاصة فى العشرين عاما الأخيرة، ولعل ذلك مـــا دفع مجلة (فصول) إلى إصدار عدد خاص حول (قضايا المصطلح النقـــدى) عـــام ١٩٨٧، وإن كان المحتوى لم يكن على وفائه باحتواء العنوان، فى حين أن مجلـــة (علامات) كانت أشد إخلاصا ووفاء مع أطروحتها حول الموضـــوع نفســـه بعـــد حوالى ست سنهات، هذا فى الوقت الذى لم تهدأ فيه محـــاولات أخـــرى يصعـــب

حصرها، بدءا بـ (مجدى وهبه) و (كامل المهندس)، ومرورا بترجمة (عبد الواحد لؤلؤة) لـ (موسوعة المصطلح النقدى) لـ (ليليان فرست) وآخرين، حتى كان (قاموس اللسانيات - عبد السلام المسدى)، ثم دراسة (مقدمة فى علم المصطلح - على القاسمى)، و (الأسس اللغوية لعلم المصطلح - محمود فهمى حجازى)، و (المنهجية العامة لترجمة المصطلحات، والمصطلحات اللغوية الحديثة - محمد رشاد الحمزاوى)، و (المنهج والمصطلح - الشمعة خلدون)، وغيرها الكثير الذى يفوق الحصر، حتى اختتمها (محمد عنان) بـ (المصطلحات الأدبية الحديثة).

(٣)

ويمكن القول مع قليل من التحرز بأن جل هذه الدراسات على أهميتها ربما لم تهتد إلى أساس فلسفى عام كحد جامع مانع للنظرة الشمولية التى تعم قضايا المصطلح النقدى، وفى الآن ذاته تضعها على أشد خصوصياتها فى حقلها المعرفى المتخصص، بدءا من ميلاد المصطلح وانتهاء باستقراره على التواطؤ والشيوع، مثلما يؤمل أن يكون قد وقع عليه الأمر فى هذا البحث من استواء على كنه النظرية الفلسفية التى اكتملت ركائزها واحتوت بطرحها عناصر الوحدة التعريفية لتصور المصطلح النقدى، وليس ثمة فضل فى ذلك عن السابقين، بينما هو مجرد اختلاف فى زاوية الرؤية والتناول.

من ثم كان الأساس الأول الذى اتكأ عليه البحث هو المنهج الفلسفى، ويبدأ هذا المنهج بطرح النظرية العامة لعلم المصطلح واعتماد أصولها الأولى بتبنى معطيات (فوستر) العالمية، ثم ما استقر عليه الأمر لدى علمائنا الأولين، وما التقت عليه مجامع اللغة فى عالمنا العربى، وقد اشتمل ذلك، التمهيد بمداخلاته التأصيلية.

وتأتى المداخلة الأولى : راعية (مصطلح المصطلح) لتفضى إلى تصور مغاير لجل ما استقر عند الدارسين السابقين، خاصة فيما أسلمنا إلى أن المصطلح يربأ بنفسه عن الاعتباطية، وأن ما ظن أنه نتاج ذلك ليس غير ضرب من تباينات التواطؤ والشيوع، وكان أشد ما خلف هذا المبحث هو الفرق البين بين الإشارة اللغوية والمصطلح برد الاعتباطية فى الأولى إلى طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية حتى يأتى من خلالها التحول الدلالى، بينما يرتكز المصطلح

على طبيعة العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية التى هى منوط بها مرجعية اللغة.

أما المداخلة الثانية فكانت عنايتها بـ (جدوى المصطلح) لندرك أهمية وقعه فى الخطاب النقدى، ومدى طبعه بسمت شفرى خاص، يحتوى الحد الجامع المانع لوحدة التعريف، ثم يرتكز الحقيقة العلمية فى تصور أشد كثافة لطالما يسعى إليه النص فى تحقيق مطمحه البلاغى، ثم يبدو إلى أى مدى كان المصطلح أداة النظرية فى طرح فروضاتها، حتى يكاد يرقى لأن يكون مثيرا متميزا لتفجرها، وكأنه صار الفرض وتجليه فى آن واحد، وتبقى له حرمته التى تحفظ للنص سياقه المعرفى، أياما بلغت درجة تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب.

ونقع فى المداخلة الثالثة على (أسس الاصطلاح)، وعندها تبلغ مصداقية النظرية العامة لعلم المصطلح أقصاها، وتصبح الدستور المعيارى الأول الذى يحكم آلية الوضع، ومع قليل من المثابرة سوف نكتشف أن الأمر يتطلب قدرا ميسورا من الاصطفاء الجمالى والإيقاعى والذوق المدرب إزاء اختيار الصوت الدال، ومن خلال الإدراك الذهنى الفائق لأبعاد شتات الإيحاء يأتى احتواء التصور ضمن منظومة مرجعية التراث، ثم نتدرج إلى الاشتقاق العام، فالقياس، ثم الترجمة، ويدنو عنها التعريب، ثم الاقتراض، وفى النهاية يقع أمر النحت بماله وما عليه.

(٤)

ثم يأتى المدخل متفردا بطرح (نظرية المصطلح النقدى)، وهى وإن جاءت متواصلة مع النظرية العامة للمصطلح من قبيل الاتساق؛ فهى تعنى بحقل معرفى متخصص، وتأتى على بكارتها وتفردها وصرامتها فى طرح فلسفى فريد، يؤكد هوية فلسفة العملية النقدية باعتمادها فك الدوال عن المدلولات، وينـدرج حصرها المنطقى فى أن هذه العملية تتم من خلال سلطة معرفية يدفعنا إليها النص المدفوع هو الآخر بسلطة أخرى تتصل بالأولى على فلك الدائرة الفكرية المجردة، وتنزع هذه السلطة إلى احتواء خطاب؛ يعتمد شفرة للتواصل؛ لا تكتمل إلا على مشارف المصطلح، باعتباره المعيار الأمثل لاشتمال الوحدة المعرفية المتداولة، فيحقق بغية السلطة فى منطقة التصور المصطلحى، وفى الانتماء إلى حقل دلالى تنشط فيه جذور فعالية هذه الشفرة؛ تتجلى فعالية الصوت الدال، ثم إن هذه السلطة فى

نزوعها إلى إعمال ثقافات مختلفة تعوزها آلية الترجمة وما يستتبعها مـــن اعتمـــاد لأسس آلية الوضع، وحتى إذا ما وقع لها تفاعلها مع الذاتى والجمالى بتعانق علميـــة النقد مع ذاتية الأدب، وبتمثلها شفرة مصطلحية جدلية لتباينات التواطـــؤ والشـــيوع، الزمانية والمكانية، والحضارية؛ تقع فى أسر الغربة والاغتراب٠

من ثم فإن النظرية تشمل أصولا ثلاثة هى الأصـــل المعرفـــى والأصـــل اللغوى والأصل الجدلى، ثم تفرغ هذه الأصول محتواها فـــى عنـــاصر التصـــور لمصطلح المصطلح كما وقعت فى النظرية العامة لعلم المصطلح، ويمكن حصرهـــا فى ركائز أربع، الأولى هى آلية الوضع، والثانية هـــى التصـــور، والثالثـــة هـــى الصوت الدال، والرابعة هى التواطؤ والشيوع٠ وهنا تأتى عناية الأصل المعرفـــى بقضايا آلية الوضع والتصور، بينما يعنى الأصل اللغوى بقضايا الصوت الدال، أمـــا الأصل الجدلى فهو يعنى بقضايا التواطؤ والشيوع، على أن يبقى ذلك الفصل فصـــلا صوريا؛ ما دامت هذه القضايا تتمتع بحقها المشروع فـــى الخضـــوع لكـــل هـــذه الأصول، وتبقى الحقيقة كما هى دائما مسألة نسبية٠

ذلك على وجه الخصوص ما جعل المدخل متفردا بالطرح النظرى حتـــى تم إفساح المجال لفصول أربعة يعمل فيها المنحى التطبيقى لتأكيد هوية النظريـــة؛ أو نقضها كلا من معطياتها على حدة٠

(٥)

فى الفصل الأول جاءت قضايا (الترجمة بين الحرفية والمعرفيـــة) شـــاملة آلية الوضع وراعية أسس الاصطلاح التى تقع فى معية الأصل المعرفى فى منحـــاه الشمولى، لتتألق أولا قضية (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، التى هى بـــالرغم من تجاوزها حدود الترجمة إلا أنها لا تتجاوز حدود المترجم فى ضرورة اســـتيعابه للسلطة المعرفية فى الحقل المتخصص للنقد الأدبى، وتتجلى هذه القضايا كقضايـــا عالمية لا يفلت منها إلا من أمن فطر التصدع أثناء النقل، ولكن هيـــهات؛ مـــا دام المصطلح لما يزل شفرة علمية فى المقام الأول تخضع للترجمة الحرفية، ولما يـــزل المترجم على رعايته لذلك، وتتأكد فرضية هذا الاضطراب من خلال مصطلحـــات : (العلامة Sign)، و(الإشارة Signal)، و(المؤشر Index) و (الأيقونة Icon)، و (الرمز Symbol)، و (الشفرة Cipher)٠

وثانيا تجئ قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) طارحة المعيارية المثلـــى لتقنين المقابل العربى للصوت الدال الأجنبى، بعد ما أخفقت الترجمة الحرفيـــة فـــى تحقيق اعتماد أسس الاصطلاح،تواصلا مـــع الأصـــل المعرفـــى، وتـــأكيدا علـــى مشروعية المترجم كشارع أول شأنه شأن الواضع الأول، ولعل ذلك ما تجلى فـــى مصطلحات : (صويت Phoneme)، و (معنم Morpheme)، و (تقنيـة Technique)، و (ظواهرية Phenomenology)، و (محايثة Immanence)، و(تجانســـية Isotopie)، و (أيديولوجيم Ideologeme)٠

وثالثا تأتى قضية (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى) حيث تنشأ خصوصيـــة معرفية من جراء النقل إلى العربية تعتمد فى المقام الأول أساس الاصطلاح الـــذى ينطلق من أولوية الأصل التراثى وضرورة الحفاظ على ما ثبت واســـتقر وشـــاع، فتتداخل معه تصورات محدثة لتلك الأصوات الدالة الأولـــى فتحـــدث قـــدرا مـــن الاضطراب، فى استطاعتنا تجنبه حال وعى المترجم المعرفى وتبيان الخلط الواقـــع فى الحقول الدلالية أو (حقول المعنى) على وجه الخصوص، كما وقع الأمـــر فـــى الحقل الدلالى الذى يشمل (التجربة Experience)، و(الموضـــوع Subjectmatter)، و (المضمون Content)، و (المعنى Meaning)٠

ورابعا تاتى تواصلا مع القضية السابقة قضية (الخلـــط فيمـــا يســـتوجب الفصل) طارحة نصب أعينها أهمية مراعاة مرجعية التراث إزاء الأصوات الدالـــة العربية المقابلة تفاديا للاضطراب المتراكب بين المستحدث والموروث، مثلما وقـــع الأمر فى الخلط فى الترجمة بين التفسير والتأويل فى مقابل Hermeneutics، على ما بينهما من تباين٠

(٦)

فى الفصل الثانى يكون التواصل مع تفعيل الأصل المعرفـــى ممتـــدا إلـــى احتواء قضايا التصور التى تجلت فى معية الفكر البشرى، بـــدءا مـــن إرهاصـــات التوجه الفلسفى وانتهاء بآخر ما يقع على الفصل الصورى الذى لا تحده حدود؛ مـــا دامت الدنيا؛ وما دمنا على أرجائها نحيا، وذلك ما أفضت به أطروحات (المـــدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية) من خلال قضيتين، تقع الأولى على (الجدليـــة الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن) وهى تعنى بمنحى التصور الإبداعى فـــى

توجهه الأصولى ثم ما ارتقى به إلى فلك المجرد الذى يتجـــاوز الأصـــل وحـــدود الزمن بفعالية الفلسفة المطلقة ليبلغ قدر النجلى فى واقعنا المعاصر، وهو ما يشـــمل مصطلحات : (الكلاسية Classicism)، و(الرومانســـية Romanticism)، و(الواقعيـــة Realism)، و(الطبيعيـــة Naturalism)، و(الرمزيـــــة Symbolism)، و(التعبيريـــــة Expressionism)، و(الداديـــة Dadeism)، و(الســـريالية Surrealsim)، و(الوجوديـــــة Existentialism)، و(الواقعية الاشتراكية Socialist Realism).

أما القضية الثانية فتشمل أبعاد التصـــورات فـــى تقنيـــة التوجـــه النقـــدى المعاصر، وتنهض على محاولات الفصل بين الأصول الفلسفية للتصورات بعد مـــا بلغت حدا من التداخل والتماهى أهدر الكثير من فـــاقد التوجـــه العلمـــى والزمنـــى والموضوعى، وذلك ما اســـتظلته مظلـــة (مداخـــلات النقـــد الجديـــدة) واشـــتملت مصطلحات : (الأسلوبية Stylistics)، و(النقد الجديـــد New criticism)، و(الشـــكلية Formalism)، و(الأدبيـــة Literariness)، و(الشـــعرية Poetics)، و(البنيويـــــة Structuralism)، و(العلاماتية Semiotics)، و(التناصية Intertextuality)، و(التفكيكيـــة Deconestruction).

(٧)

ويجئ الفصل الثالث على وفائه برعاية الأصل اللغـــوى شـــاملا قضايـــا الصوت الدال فى أطروحة (اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة) حيـــث نقع على أشد خصوصيات المصطلح النقدى الموصولة بشائكية العلاقة بين الإشـــارة اللغوية والمصطلح، ومدى تمتعها بمعطيات حقل معرفى واحد متخصص، تحكمـــه اللغة بكل أحوالها المعيارية، على إطلاق دلالتها؛ أو بشدة تخصصها الدلالى، لتـــأتى القضية الأولى (اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى) حاملـــة فـــى جعبتـــها مثيرات اضطراب الأصوات الدالة حال اشتراكها فـــى تنميـــط الإشـــارة اللغويـــة والمصطلح معا، لتنطلق فى الأولى إلى درجة الصفر بتفعيل الدلالة المطلقة، بينمـــا فى المصطلح تقع فى أسر الانحسار الدلالى على قمة التخصـــص بإعمـــال دلالـــة واحدة محددة، والتجسيد الفعال لذلك هو صوت دال واحد يعمل فى المجالين، مثلمـــا وقـــع لمصطلحـــات : (العمـــل Work)، و (النـــص Text)، و(اللغـــة Language)،

و(الخطـــاب Discourse)، و (الكـــلام Parole)، و(الكتابـــة Writerly)، و (القــــراءة Readerly)٠

ثم تأتى فعالية تأثير ظاهرة (الاشتراك اللفظى) و (الترادف) على وجـهتين، تشتمل الوجهة الأولى التصور، وترعاها قضية (المشترك اللفظى وتباين التصـــور)، ويتجلى فيها التداخل المصطلحى بين التصورات، وكذلك تعدد التصور لصـــوت دال أوحد، مثلما يأتى فى مصطلحات (الشعرية Poetics، والشاعرية Potic) و (الدرامـــا Drama)٠

أما الوجهة الثانية فتشمل الصوت الدال وتتبناها قضية (اختلاف الصـــــوت الدال على تصور أوحد)، وتأتى على النقيض من سابقتها فى الوقت الذى تتكئ فيـــه على أساسها الفلسفى ذاته، وتنهض على مصطلحـــــات : (العلاماتيـــة Semiotics)، و(التداولية Pragmatics)، و (البراجماتيـــة Pragmatism)، و(الانحـــراف Deviation)، و(رؤية العالم Weltanschauung)٠

وفى حصر لاضطراب الأصوات الدالة فى الحقل الدلالى الواحـــد تشـــمل قضية (ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالـــــى) مصطلحـــات : (الروايـــة Novel)، و(القصة Story)، و(القصة القصيرة Short story)، و(الأقصوصة Novella)٠

(٨)

ثم يقع الفصل الرابع فى حوزة (المعترك البيئى والثقافى) مؤكـــــدا فعاليـــة الأصل الجدلى، وحاضنا قضايا التواطؤ والشـــيوع علـــى اختـــلاف تبديـــها وفـــق أطروحة تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، لتشمل قضية (المصطلح بيـــن التبعيـــة والعصرية) ما يقع من تباينات للجماعات حول التواطؤ والشيوع بما يفضـــــى إلـــى تعددية التصورات التى تعمل كلها فى المجال المصطلحى، نتيجـــة اتســـاع الـــهوة الزمانية والمكانية والحضارية، وفى غياب مرجعية موحدة للتصور، كما بـــدا فـــى مصطلحات : (الأسطورة Myth)، و(المفارقة Irony)، و(سياق الموقـف Context of situation)٠

بينما تتبنى قضية (المصطلح بين الرفض والقبول) ما يجنيه التصور مــــن جراء الموقف الأيديولوجى للتواطؤ بالرفض أو القبول، شـــاملة أيضـــا فروضـــات التباين وفق درجة إتساع الهوة الحضارية وحالة معية الذاتية القومية لـــلأدب فـــى

تعانقها مع علمية النقد، مثلما وقع لمصطلحات : (الحداثـــة Modernity، والحداثيـــة Modernism)، و (قصيدة النثر The Prose Poen)٠

أما القضية الثالثة فهى تعنى بـــ (غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئـــة الاغتراب) حيث تتجلى الغربة الناجمة عن ذاتية الشارع فى الوضـــع دون اســتواء أمر التواطؤ والشيوع، لأن المصطلح لما يزل فى طريقه إلى معترك التداول، مثلمـــا كان لمصطلحات : (البياض الدلالى Semantic whiter)، و (أنا فـــورا Anaphora)، و (الانصباب Poureness)، و(المولد Matrix)، و(بيوريتانى Puritan)٠

وقد تنشأ الغربة نتيجة حراك المصطلح بين الحقـــول المعرفيـــة المختلفـــة فتصبح غربته اغترابا بالرغم من استقراره وتجليه فى حقوله المعرفية الأولى، مثـــل مصطلحات : (الطوطمية Totemism)، و(النرفانـــا Nirvana)، و(الكلبيـــة Cynism)، و(الأثر التغريبى + Verfremdungs effekt)، و(الكيوتيكا Chaotics)٠

(٩)

بالرغم من انصراف البحث إلى احتواء النظرية بيـــن الفـــرض النظـــرى وتحقيقه من خلال المنحى التطبيقى؛ فإن ذلك لم يحل بين اتباع منهج محـــدد حـــال استقراء وعرض وتأصيل أى مصطلح من المصطلحات، وأيا ما كـــانت القضيـــة الواقع فيها، حتى جاء ذلك المنهج معنيا بالاستقراء التاريخى الأصولى، ثم البحـــث عن الأساس الفلسفى للتصور ومعيارية الصوت الـــدال، ثـــم مـــدى الاضطـــراب الظواهرى فى الحقل المعرفى المتخصص حسب كل قضية علـــى حـــدة، إلـــى ألا ينتهى الأمر دون الوقوف على حدود مايمكن أن يستقر عليه المصطلح، ولعل ذلـــك كان هدفا أسمى؛ وإن بدا وكأنه عرض، ولكنه كان نتيجة جوهرية من نتائج البحـــث التى تمثلت تحقيق مصداقية فروضات النظرية فى منحاها التطبيقى٠

(١٠)

وبعد، فهذه الأطروحة البحثية لم يكن لها منى سوى ماخلته إخلاصا لفكـــرة قامرت على حمل أمانتها، أيا ما بلغت درجته؛ فإن ما وقع فيها من ذلك قد يشفع لـــه نبل المحاولة، بينما ما أينع منها هو فيض صفو لذهن قارئ واع مستنير.. ثم يبقـــى

د . عزت جاد
كلية الآداب - جامعة حلوان

مداخلات تأصيلية

١- مصطلح المصطلح
٢- جدوى المصطلح
٣- أسس المصطلح

مصطلح المصطلح

درجت طبيعة المواضعة اللغوية فى عرف (دى سوســير) علــى علاقــة (اعتباطية) بين (الدال) و (المدلول)، لم تكن لتعتمد فعاليتها إلا من خــلال اعتبــار (الكلمة) وحدة واحدة[١]، وهو فى ذلك يتكئ على قرينة أن (الكائن الحــى النــاطق) تختلف الإشارة إليه من لغة إلى أخرى دون تغير الكائن نفســه، ففــى الإنجليزيــة (Man)، وفى العربية إنسان ... وهكذا، وهى مواضعة (اعتباطية) كــان جــائزا أن تستبدل بإشارات أخرى[٢].

غير أن (رولان بارت) لم يقنع بذلك[٣]، وفى محاولــة لتفــادى الالتبــاس الناشئ عن عموم (الاعتباطية) الذى يطيح بما تتسم به اللغة من (مرجعية)، نجــده يفصل بين (اللفظ ووجوده العينى) و(اللفظ وصورته الذهنية)، حيث تقع الحاجة فــى العلاقة الثانية إلى التدريب الجماعى، الذى يتحقق من خلاله التواطؤ، بما يتفق مــع مقولة الإمام (الغزالى) فى تعريفه للكملة بأنها (صوت دال بتواطؤ) [٤].

فالمواضعة إذا كانت اعتباطية، فى إشارة اللفظ الأولى إلى وجوده العينــى، تختلف عما إذا وقعت هذه الاعتباطية بين الصوت الدال وصورته الذهنية، والتــى نفاها (بارت)، أما أن تحظى (الإشارة اللغوية) بقدر من الشــيوع فــهى مواضعــة اجتماعية تتطلب نشاطا ذهنيا اجتماعيا، تلتقى عليه الذاكرة العظمى، ويتحتــم معــه التواطؤ على هذه الإشارة كدال لفظى جماعى تكون له فاعلية الدلالة نفســها عنــد الواضع الأول.

فنحن إذن إزاء المواضعة بين قطبى (الاعتباطية) و (التواطؤ) فى مخاتلــة بين الجذب والتنافر، فإذا أسلمنا بطلاقة (الاعتباطية) جاز أن يكون الصوت (الــدال) مجردا من المعيارية أولا، ومن المنطق الفكرى فى السلوك البشرى الـــذى يحكــم

مرجعية اللغة ثانيا، ويعنى بالأولى اتكاء الصوت على أصول ثابتة، كأن تكون وحدات (الصويت Phoneme) أو مصادر الاشتقاق، وتعنى بالثانية الذاكرة العظمى التى تحكم سلوك الجماعة فى وضع أصول الأشياء. فهل من أسمى (الكائن الحى الناطق) فى العربية إنسانا؛ كان الأساسى الذى انطلق منه الصوت متكئا على (حروف) اللغة المعروفة (الألف المهموزة والنون والسين ... الخ)، وهل كانت مادة الكلمة متداولة فى الضمير الجمعى بمفهوم محدد، كأن يكون متعارف على مدلول كلمة (إنس) مثلا؟! أم أنها كانت مجرد أصوات غير مقعدة، أو قعدت وغاب التقعيد عن المدلول وحسب؟!

إن الإجابة عن هذه التساؤلات إنما تعنى بها العلاقة بين الصوت (الدال) والصورة الذهنية، ومع ذلك يبقى اللفظ مجرد صوت، اعتباطيا كان، أو غير اعتباطى؛ مالم يقره التواطؤ الجماعى وتتحقق له الدلالة من خلال الذاكرة الجمعية.

وإذا كانت المواضعة غير اعتباطية فى إشارة الدال إلى المدلول؛ فإن ذلك يستوجب لكل لفظ علة، وهو مالم يتوفر فى جل الأسماء، وفى كل أسماء الأعلام على إطلاقها، فالأب - إذا جاز لنا اعتباره واضعا أولا - يسمى ابنه اسما (لفظا دالا) له صورته الذهنية التى قد لا تمت بأدنى صلة لصورته العينية، فهذا (زكى)، وهذه (جميلة) تتقيد بهما الصورة العينية إلى أقصى درجة من السمات والخصائص الفردية، فى حين تتسع الصورة الذهنية على النقيض تماما من الاسم، حيث تبلغ الاعتباطية درجة الاعتباط التام فى اللفظ (فى تقسيم دى سوسير)، وبين الصوت وصورته العينية (فى استدراك رولان بارت).

وفى لفظ (حرب) نجد أن العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية قد حفظت لنا مرجعية اللغة بما التقت عليه الذاكرة الجمعية من كونها "نقيض السلم، وأصلها الصفة كأنها مقاتلة حرب"[٥]، وهى صراع بين قوتين، كانت صورتها العينية فى الماضى (مثلا) السيوف والخيول والدروع والمنجنيق ... إلخ، ولولا كانت الاعتباطية فى العلاقة بين (الصوت) والشئ أو (الصورة العينية) ما تحولت الدلالة أو تغيرت لتطلق على صورة عينية أخرى هى حلبة الصراع الذى يعتمد على الطائرة المقاتلة والدبابة والصاروخ ... إلخ.

فالقول باعتباطية الإشارة بين الدال والمدلول فى (سميولوجية) دى سوسير قابل للجدل الطويل الذى لا ينقطع إلا بانقطاع الاعتباطية عن علاقة الصوت

بالصورة الذهنية التى تحفظ مرجعية النص، كما يقول (رولان بارت)• ذلــك فــى الوقت الذى تتمتع فيه العلاقة بين الصوت وصورته العينية بنسبية الاعتباطية مـــن درجة الصفر إلى درجة الاعتباط التام•

ولعل ثبات دلالة دوال مثل (الغول) و(العنقاء) باعتبارها إشارات لغويـــة، إنما يرجع بالدرجة الأولى إلى وصول الاعتباطية فيها إلى درجـــة الصفـــر نظـــرا لغياب الصورة العينية للدال، تلك التى حفظها التواطؤ من خلال مرجعيـــة الكلمـــة المنوط بها العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية، شأنها فى ذلــك شـــأن أصـــوات بعض الطيور مثل (شقشقة العصافير)، وإن اعتمدت وضعيتها هنـــا علـــى دلالـــة الصورة العينية دون أدنى أعتباط، لتبقى مرجعيتها اللغوية قيد هـــذه الدرجـــة فـــى علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية، والتى تتسق فى هـــذه الحالـــة مـــع علاقـــة الصوت الدال بالصورة العينية•

ولعل اعتباطية العلاقة أيضا بين (الصوت) وصورته العينيـــة هـــى التـــى أحدثت التحول الدلالى كما يقول الغذامى[6] – فى لفظ (قـــهوة) الـــذى كـــان فـــى الجاهلية يعنى (الخمر) لأنها تقهى عن الطعام؛ ليدل الآن على المشـــروب الحـــلال المعروف• فلو لم يكن للصوت نصيبه من الاعتباطية فى الوضـــع لمـــا تحولـــت الدلالة من المواطأة الأولى إلى المواطأة الثانية، ثم هو يعمل بدلالته الأخيرة فقط•

من ثم كانت اعتباطية الإشارة هى مطية التحـــول الدلالـــى فـــى اللغـــة، "فالتحول الدلالى ليس إلا ضربا من العقلنة فى باطن منظومـــة أساســـها ومنطلقـــها الاعتباط المحض"[6]•

والتحول الدلالى حقيقة جوهرية فى اللغة تخضع لمبدأ (الحاجـــة)، وهـــو نفس الأصل الذى يحكم وضعية اللغة، ووضعية الاصطلاح عموما، فأصحاب كـــل علم وكل صناعة فى حاجة إلى ألفاظ يختصون بها، تحكم مساراتهم الفكرية، وتقنـــن خطابهم على نسق مقتصد، يعلى من حتمية اللغة باعتبارها وعاء للفكـــر، "ولـــهذه الحقيقة وزن معرفى بما أنها تربط الفكر باللغة من حيث هو يعلق العلم على أدواتـــه الإبلاغية، كما أن لهذا القانون انعكاسا مباشرا على الرابطة العضوية المعقودة بيـــن العقل البشرى والمعرفة الكونية"[7] •

وقد نقع بذلك على جوهر الاصطلاح، فهل يعنى هذا أن (المصطلح)(إشارة لغويـــة)، يتمتع بما تتمتع به من مرجعية وتحول دلالى، أم أن هنـــاك نســـقا خاضـــا يحكـــم وضعية الاصطلاح على الاصطلاح؟! ونلتمس عند (المسدى) التساؤل نفســـه فـــى

سياق بحثه عن مصطلح للمصطلح حين يقول : "فإذا كانت الألفاظ فى اللغة صـــورة للمواضعة الجماعية فإن المصطلح العلمى فى سياق نفس النظـــام اللغـــوى يصبـــح مواضعة مضاعفة إذ يتحول إلى اصطلاح فى صلب الاصطلاح، فـــهو إذن نظـــام إبلاغى مزروع فى حنايا النظام التواصلى الأول، هو بصـــورة أخـــرى علامـــات مشتقة من جهاز علامى أوسع منه كما وأضيق دقة"[٨] .

ويبدو أن الأصل الذى بنى عليه (المسدى) مفهومه قد بلغ من اليقيـــن مـــا جعله أمامنا بهذه البساطة، بيد أننا لو أوغلنا درجة أكثر عمقـــا فـــى هـــذا الأصـــل لوجدنا أن القواعد بحاجة إلى التوطيد قبل رفعها.

إن (الإشارة اللغوية) ما هى إلا نتاج لتواطؤ الذاكرة الجمعية على (مدلـول) لــ (دال) اعتباطى العلاقة - غالبا - مع صورته العينية، والمصطلـــح العلمـــى أو الأدبى ما هو إلا مصطلح على مصطلح، التقت فيه أيضا الذاكرة العظمـــى - فـــى كل حقل معرفى - على مدلوله ودلالته، غير أنه حقيقة مجردة، يفترض فيه انعـــدام فعالية العلاقة بين الصوت وصورته العينية، مع تمتعه بفاعلية الصـــورة الذهنيـــة، ومن ثم يستوجب عنصر المرجعية اللغوية كما هو شأن الإشارة اللغوية (المصطلـــح الأول)، كما يستوجب أيضا عدمية الاعتباطية، الأمر الذى يدخله فى فلك ثابت غـــير متحول، ويخرجه فى الوقت نفسه من فلك الجهاز اللغوى الإشارى، ليضعنـــا فـــى مشادة غير منقطعة من القضايا، خاصة إذا كان هذا المصطلح يتمتع بحقه الإرثـــى فى جذوره المقتطع منها، كما هو الحال مع مصطلح (الأســـطورة)، الـــذى يتمتـــع بصورة عينية لإشارته اللغوية تتمثل فى الطقوس والشعائر الدينية الأولى، وإذابـــه يدخل فى سلسلة من الانسلاخ اللغوى تنسلخ معها المفاهيم المرجعية - تبعا للتواطـــؤ والشيوع - فى أطوار مختلفة من حياة المصطلح (كما سيأتى بعد).

من هنا تأتى الحاجة إلى مفهوم محدد للمصطلح يراعـــى قوانيـــن البيئـــة المقتطع منها والداخل عليها، كما يستوجب الأمر الفصل بين مصطلح يحيا بيننا مـــع إدراك مداخلاته وشائكيته ومحاولات تنقيته، وما استحدثه العلم من أصول معياريـــة لوضع مصطلح جديد.

وانطلاقا من الأصل، يجدر الفصـــل بيـــن الإشـــارة اللغويـــة أو الكلمـــة والمصطلح، فإذا كان اللفظ يعنى الصوت المنطوق؛ فإن الكلمة تعنى اللفـــظ الـــدال على معنى[٩]، وهى أكثر تحديدا عند (فلبر Felber) "رمز لغوى يتألف من صيغـــة الكلمة [الصوت الدال] ومضمون الكلمة [المدلول] تضمها وحدة لا تنفصـــم [ثبـــات

منهج الإرسال الدلالى بين الصوت وصورته الذهنية]" (١٠)، ثم يؤكد (فلــبر) علــى خاصية الاعتباطية فى وضعية الإشارة، والتى تتحقق من خلالها ظاهرة الــترادف، والمرونة الدلالية فى سياقات مختلفة فيقول : "وقد تتسم معانى الكلمــة بــالتعدد أى بظلال مختلفة للمعانى. ولابد أن يتوافر للكلمة قدر كبير من المرونة حتى تلبى كـل حاجات التواصل فى اللغة المشتركة، بيد أن المعنى المحدد إنما يثبته الســياق أى أن عماد الكلمة سياقها"(١١)، وهو أمر طبيعى بالنسبة لإشــارة اعتباطيــة فــى علاقــة صوتها الدال بصورتها العينية، لها أكثر من مرادف فى مرجعية اللغة، وبالتــالى لا يمكن الفصل بين مدلول وآخر إلا من خلال السياق الذى يوجــه منــهج الإرســال الدلالى، حيث يتأرجح بين الحتمية وطلاقة الدلالة؛ وفقا لدرجــة الاعتباطيــة فــى الإشارة؛ ووفق وضعها فى السياق؛ لا بصفتها إشارة منفردة، فـ (المطر) إشــارة لغوية مفردة تحكمها العلاقة بين (الصوت المنطوق) وقطرات الماء الســاقطة مــن السحب، و(الأبيض) إشارة لغوية مفردة تحكمها العلاقة بين (الصوت) وذلك اللــون الذى تواطأ الناس عليه، غير أن (المطر الأبيض) علاقة أخرى تختلف إلى حد كبـير عن الإشارتين السابقتين فى وضعيتهما الانفرادية، وهذه العلاقة تنشأ عنــها علاقــة أخرى إذا ما سقط هذا (المطر الأبيض) من (جسد الحلم) أو من (شجر الأحزان).

فالكلمة تتمتع بلغة عامة ذات دلالة عامة تختلــف فــى تقييــد مدلولاتــها (تصوراتها) بالصوت الدال عن المصطلح الذى يتمتع بلغــة خاصــة ذات دلالــة خاصة محددة وواضحة، يرتبط فيه الصوت الدال بالتصور(١٢)، لــذا يقــول عنــه (فلبر) إنه "رمز لغوى يتألف من الشكل الخارجى والتصــور (وهــو معنــى مــن المعانى يتميز عن المعانى الأخرى داخل نظام من التصورات"(١٣).

وقد نفهم من اصطلاح (فلبر) – الذى عابه استخدام مصطلح (رمز لغـوى) بما قد يدخلنا فى المرجعية والتعسفية للعلاقة الرمزية عنــد (سوســير) (١٤) – أنــه وضع المفهوم فى منطقة التواطؤ التى أقرتها الذاكرة الجمعية بعد رحلة من التحــول الدلالى نتج عنها مجموعة من المترادفات، ليقصينا تماما عن العلاقة بيــن (الــدال) وصورته العينية حيث المنطقة التى تشهد فعالية الاعتباطية، الأمــر الــذى يجعلنــا نفترض ثبات (المدلول) أياما كان وضع (اللفظ) فى جهاز اللغة، ذلك لأن (المدلـول) يخص تصورا واحدا بين مجموعة من التصورات يؤكد (فلبر) على الفصــل بينــها حتى يتمتع المصطلح بالمحدودية.

فـ (النص) ظل يعمل كإشارة لغوية ردحا طويلا من الزمن حتى حدثـت ثورة علم اللسانيات Linguistics التى أطاحت بكثير من المفاهيم، وأحلت محلها مـن خلال النقد ما بعد البنيوى – عند (بـارت) و (لوتمـان) خاصـة – الكثـير مـن التوجهات النقدية التى تفرق بين (العمل) و (النص)، لتضفى مفهوما جديـدا علـى (النص)، وتخرجه من الإشارة اللغوية إلى دائرة المصطلح التى استجلت تصـورا واحدا محددا تم التواطؤ عليه من بين تصورات أخرى[١٥]، ومع ذلك سوف يظـل استخدامه فى الحقل المنتزع منه، والمنزرع فيه، على ما هو عليه من مراوغة بيـن الإشارة اللغوية والمصطلح؛ ما دامت الدائرة العرفية الاصطلاحيـة أضيـق مـن الدائرة العرفية للإشارة اللغوية.

بيد أن هذه الدائرة تكون أكثر اتساعاً، وعلى النقيض، إذا كان المصطلـح (اسم علم)، كما يقول (تمام حسان)، غير أنه يؤكد على وحدة مدلول المصطلح فـى الوقت الذى يتعدد فيه مدلول اسم العلم، "فالمحمدون كثيرون فى هذا العـالم، ولكـن مدلول النفس لا يتعدد، وكذلك الهيولى والماهيـة وهلـم جـرا ··· ولـو سـمح للاصطلاح أن يستخدم استخدام اسم العلم ··· لتعطل النشـاط العلمـى وعمـت الفوضى كل فروع المعرفة، ولتخبطت الأفهام فى تحديد المقصود بكـل اصطـلاح فنى؛ وأول شروط النشاط العلمى الوضوح والدقة"[١٦].

والواقع أن الاسم العلم له خصوصيته حتى فى وضعه كإشـارة لغويـة – كما سبقت الإشارة – ولكن صاحب (الأصول) يحاول أن يرتقى بمفهوم المصطلـح إلى درجة الدلالة العددية، فدلالة الرقم واحد فى حقل العدد تصل إلى أرقى حـالات التجريد ولا يحتمل أن تعنى اثنين، أو ثلاثة، ذلك حين يقرر أن "مدلـول النفـس لا يتعدد"، وهذا ما يسعى المصطلح إلى تحقيقه، ولكن هيـهات أن تسـعفه الوسـيلة، والمقصود بالنفس هنا، النفس الإنسانية التى يكفيها فى تفردها بصمة الإنسان، فـهل يمكن أن يصل المصطلح (العلمى أو الأدبى) – لأن الثانى غايته تجريديـة علميـة أيضا – إلى هذه الدرجة من النقاء؟

وعلى الرغم من ذلك، فإننا نجد من يتوسل بالخصائص ليطرح مفهوما فـى ظاهره الخصوص، وفى باطنه العموم، فيقول : "لكل مصطلح شكل Form ومفـهوم Concept وميدان أو حقل Subject field. أما الشكل فهو اللفظ أو الألفاظ اللغوية التى تحمل المفهوم ··· وأما المفهوم فهو الصورة الذهنية التى يشير إليها المصطلـح، سواء أكانت صورة لمدلول حسى أو عقلى. ويشترط فى المفهوم الاصطلاحـى أن

يكون محددا واضح المعالم، وأن تكون دلالة الشكل الاصطلاحى عليه دلالة إشـارية عرفية ... وأما ميدان أى مصطلح فهو مجال النشاط الذى يستخدم فيه. ويختلـف مفهوم المصطلح الواحد باختلاف المجالات التى يستعمل فيها"(١٧). فإذا مـا كـان الشكل هو الألفاظ اللغوية التى تحمل المفهوم؛ فإن ذلك أيضا لا يمنع أن تدخل معـه مفاهيم أخرى غير مصطلحية تحملها هذه الألفاظ، وكون المفـهوم صـورة ذهنيـة حسية أو معنوية؛ فإنه لا يمنع التداخل بين التصورات المختلفة للفظ الواحد، كمـا أن كل دلالات المترادفات للفظ الواحد عرفية أيضا، أما أن تتحول دلالـة المصطلـح باختلاف المجالات المستعمل فيها - إطلاقا - فذلك تصدع فى المفهوم يفتح البـاب على مصراعيه أمام العديد من القضايا التى قد تفقد المصطلح هويته؛ ومعها شـفرة النص الموثقة التى تحكم النهج العلمى فى الخطاب؛ وتحول اللغة المصطلحية مـن مستوى المصطلحات إلى مستوى الكلمات (التى يحكمها السياق) وفق ما أشار إليـه (فلبر).

إن مصطلح (فلاش باك) حينما يأتى من مجال السينما إلـى مجـال النقـد الأدبى، وهو حقل معرفى ودلالى يختلف إلى حد كبير عن الحقل الأول، إنما تتحـدد هويته كمصطلح بما شاع والتقت عليه الذاكرة العظمى من تصور محدد يحتم عليـه الفاعلية بالدلالة نفسها فى الحقل الجديد. أما مصطلح (الانحراف) والذى يعمل فـى مجالات مختلفة، منها (النحوى)، و(اللغوى)، و(الأسلوبى)، و(البلاغى)، فإنه لابـد وأن يحتفظ من خلال صورته الذهنية على دلالة ثابتة للتصور، وتتحدد هويته فـى كل مجال من خلال الإضافة، كأن نقـول : الانحـراف النحـوى، أو الانحـراف الأسلوبى، ... إلخ، وفى الآن ذاته يجدر مراعاة الاختلاف بينه وبين ما يتداخل مـن تصورات مصطلحات الحقل المعرفى الجديد دلاليا مثل العـدول، والالتفـات، ... الخ.

وعلى حد تعبيره يطرح (محمود فهمى حجازى) أفضل تعريـف أوربـى للمصطلح يقول : "الكلمة الاصطلاحية أو العبارة الاصطلاحيـة مفـهوم مفـرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو بالأحرى استخدامها وحدد فى وضوح، هـو تعبـير خاص ضيق فى دلالته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنـة، ولـه مـا يقابله فى اللغات الأخرى ويرد دائما فى سياق النظام الخاص بمصطلحـات فـرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضرورى"(١٨)، ويعقب (حجـازى) مؤكـدا وجـوب وضوح الدلالة واتساقها داخل الحقل الدلالى الواحد، مفرقا بذلـك بيـن (الإشـارة

اللغوية) و (المصطلح)، حيث تتمتع الأولى بالتعدد الدلالى، وفق توجه دفة السياق، بينما (المصطلح) له دلالته الثابتة المحددة مهما اختلف السياق. والمفهوم الأوربى يتفق بذلك مع ما طرحه (فلبر)، فى حين تبقى قضية (الكلمة) كإشارة لغوية حين تدخل مجال المصطلح (كمصطلح على مصطلح) قائمة، وهو ما يشير إليه (حجازى) بقوله : "أما الكلمات التى لها استخدام فى اللغة العامة ولها استخدام اصطلاحى، فإنها تدخل فى الاستخدام الاصطلاحى مجالا دلاليا جديدا، ويكون معناها ضيقا وخاصا فتكتسب فى هذا المجال الجديد دلالة اصطلاحية محددة ومباشرة"[19]، وهو ما أشار إليه أيضا (فلبر) بالتصور (المعنى) الذى تمت المواطأة الاصطلاحية عليه من بين العديد من التصورات.

وعلى الرغم من أن المفهوم الأوربى معنى بالمصطلح (term) كما نفهم من السياق إلا أن العبارة الاصطلاحية (Idiom) لها مفهوم مغاير تماما؛ اعتبره (عز الدين إسماعيل) وصفا لما آلت إليه عبارة "كثير رماد القدر" فى مثال (الجرجانى) على (معنى المعنى) [20]، ويقول فيه (كودن Cuddon) "هو شكل من أشكال المصطلح (التعبير الاصطلاحى) والتركيب أو العبارة، وهو خاص باللغة، وغالبا ما يكون لديه معنى غير معناه النحوى أو المنطقى"[21].

بينما يرى (ديفيد كريستال David Crystal) فى مفهوم العبارة الاصطلاحية (Idiom) أنه "من وجهة النظر اللغوية فإن معانى الكلمات وحدها لا يمكن تلخيصها لكى تعطى معنى التعبير المصطلحى ككل متكامل. ومن وجهة النظر التركيبية لاتسمح الكلمات فى الغالب بالتغير المعتاد الذى نظهره فى السياقات المختلفة، ويشير بعض اللغويين إلى العبارات الاصطلاحية على كونها عبارة عن تعبيرات جاهزة. ويشير علم المصطلحات البديلة (Alternative terminology) إلى العبارات الاصطلاحية على أنها انتظامات معتاد عليها. وهناك نقطة قد أثارت جذب مناقشات هامة، هى المدى الذى يمكن أن تكون عليه درجات وأنواع العبارات الاصطلاحية، فبعضها يسمح بدرجة من التغير الداخلى وتكون أكثر أدبية فى معناها أكثر من الأخريات"[22]، كما هو ملاحظ فى عبارة (كثير رماد القدر)، (عريض القفا)، ومنها فى الانجليزية (Dont no the cat out the back) (اكتم السر)، (To call spede aspede) (الحقائق المرة). وكلها عبارات يبدو باطنها غير ظاهرها لا تكائها على لغة مجازية تحولت بفعل الزمن وكثرة الاستخدام من اللغة المجازية إلى اللغة العادية، وفى الوقت نفسه بقى بناؤها الشكلى على ما هو عليه من

(الانحراف) اللغوى فى التركيب فأصبحت أشبه باللغة الاصطلاحية نظرا لتواطـؤ الناس واصطلاحهم على (انحراف) دلالتها.

و(الكلمة الاصطلاحية) قد تحدث لبسا مع الكلمة كإشـارة لغويـة أيضـا، فتتبعها فعالية علاقة (الصوت) بالشئ أو (الصورة العينية)؛ فتجر معها الاعتباطيـة، وهو ما يتنافى مع استقرار المعنى ووضوح الدلالة إذا ما جرت هذه (الاعتباطيـة) المعنى إلى التحول الدلالى.

غير أن ذلك لا يقلل مطلقا من شمول المفهوم وفق ماطرحـه (حجـازى) خاصة وأنه يقنن سمات محددة للمصطلح أهمها تحديد المعنى مفردا، وداخل جـهاز اللغة، وكذلك داخل التخصص الدقيق، بل وداخـل المصطلحـات الخاصـة بـهذا التخصص الدقيق، وهو ما يعنى بـ (الحقل الدلالى الواحد) أو (الحقـل المعرفـى المتخصص)، وسوف نرى أهمية ذلك حين مناقشة القضايا، ذلك فضلا عن الفصـل بين (الكلمة) كإشارة لغوية والمصطلح - من خلال المضمـون لا الشـكل - فـى طلاقة الأخير فى فعاليته وارتباط التوجه الدلالى فى الأولى بالسياق.

ثم يبقى بعد ذلك لمفهوم (فلبر) لـ (التصور) - كبديل للمعنى فى المفـهوم الأوربى - سمت الدقة، لأنه أهمل العلاقة الاعتباطية بين الدال والشئ العينـى، لأن (التصور) ينحصر فى علاقة الدال بالصورة الذهنية بما يقينا مزلق الالتبـاس فـى اعتباطية المصطلح إذا اتكأ على المعنى على إطلاقه، فالتصور عند أرسـطو "هـو إعادة بناء الشئ الموجود، الشئ الحقيقى، وفى هذا البناء يرد العقل إلى وحدة الفكـر الكلية"[٢٣]، أما (كلوزمير Klausmeier) فيصفه بالبيانات المرتبة عن صفات شـئ أو أكثر[٢٤]، بينما يضيق حدوده (أيزر Isoir) فيعتبره وحدة فكرية يعبر عنها مصطلـح أو رمز حرفى أو أى رمز آخر[٢٥]، ومن هنا نصل إلى تجريديـة التصـور بمـا يفضى إلى تجريدية الدلالة ليكون مرده فى النهاية إلى معنى واحد محدد.

ذلك فى الوقت الذى لما يزل فيه (توفيق الزيدى) على إصـراره علـى أن (المصطلح العلمى) ينعم بالاعتباطية فيقول: "إن الذى نريد أن ننتهى إليـه هـو أن العلاقة بين المتصور والرمز فى المصطلح العلمى / التقنـى إنمـا هـى علاقـة اعتباطية، لذا يمكن أن يكون رمز المتصور العلمى / التقنى صـورة أو كلمـة أو حروفا أو أعدادا فإن استعملنا كلمة "ماء" فى الرصيد اللغوى العام، فإنها مصطلـح كيماوى تتخذ الرمز الحرفى العددى: H.O [H_2O]"[٢٦].

ولو حاولنا تجريد المفاهيم؛ لوجدنا أن مـــا يعتـــبره (الزيـــدى) مصطلحـــا كيماويا ليس إلا (رسما أيقونيا) أو (مثلا) لإشارة لغوية شأنه شأن كـــل المركبـــات الكيماوية التى يشار إليها بأحرف أثبتت التجربة المعملية تصورهـــا الأوحـــد مـــن خلال الحقل المعرفى المتخصص، لا من خلال التواطؤ؛ من بين تصورات عـــدة، وهو لا يتطلب شيوعا؛ بل يتطلب إخبارا، من خلال سلطة معرفية تفرض نواميســها قسرا على المجتمع، ولو كان للمصطلح هذه الصلاحية، لقضـــى الأمـــر واســـتوى أمره.

ولا يمكن أن نعتبره إشارة لغوية، لأنه علاقة دالة بعينية الشئ؛ لـــم تكـــن اعتباطية، بل هى مقننة الوضع من خلال التجربة المعملية التى أثبتـــت أن جـــزئ الماء يتكون من ذرتى أيدروجين وذرة أكسجين ليصبح (مثل) الماء، أو أيقونه هـــو الصورة المطابقة لدلالة واحدة وتصور أوحد هو (يد٢ أ H_2O).

وإذا قلنا مع (الزيدى) باعتباطية المصطلح العلمى، ما بقيت علـــى الأرض حقيقة علمية واحدة ثابتة؛ إذا ما ابتغت مرجعيتها من سبيل المصطلح، ولم يتحـــول ذلك الثبات من خلال سلطة التجارب العلمية والمعملية التى يتحقـــق مـــن خلالـــها الإحلال والإزاحة خاصة فيما أشار إليه.

وفى الوقت الذى نتفق فيه مع (الزيدى) فى نفى الاعتباطية عن المصطلـــح الأدبى[٢٧]، نجده يتفق معنا أيضا وبطريق غير مباشـــر فـــى نفيـــها كذلـــك عـــن المصطلح العلمى فى سياق تأصيله له بما يتنافى مع فرضه الاعتبارى، فيقـــول "إذ غاية الاصطلاح الأساسية هى المعيارية عامـــة، وهـــى فىموضوعنـــا " التنميـــط" فانغلاق المصطلح يساعد على التنميط. وهى ماعليه فعلا المصطلحـــات العلميـــة التقنية، إذ هى أحادية المرجع وغالبها أحادى الرمز. بل إن ذلك الانغلاق هو الـــذى يضمن (عالمية) المصطلح"[٢٨]، فكيف يتسنى إذن لمصطلح مغلق، أحادى التصـــور وأحادى الصوت الدال أن ينعم بالاعتباطية تلك التى يمكن أن تدخله فى فلك التحـول الدلالى وعدم الثبات المرجعى حتى يتجاوز حدود الثقافات واللغـــات ويصـــل إلـــى عالمية الخطاب؟!

نختلف إذن – حتى الآن – على حد التعريف بين الجمع والمنـــع، وقـــد لا نختلف على أن للمصطلح شرطين أساسيين، كما يقول (شكرى عيـــاد) و (ســـامى البدراوى)، هما الشيوع، وتحديد الدلالة[٢٩]، أما حد التعريف – كما يقول المناطقـــة فهو قانون "يرتكز على فصل منطقى بين هويتين تتوزع إليهما العناصر الداخلة فـــى

تركيبة الحد : هما هوية الأجزاء التى تتضافر على تعريف الظاهرة تعريفا عضويا إذ تحصر معطيات البنية الذاتية. ثم هوية العناصر التى يتألف منها تعريف الظاهرة وظيفيا بحيث تقدر منزلة الأجزاء المساهمة فى تركيب الكل من حيث تحويل البنية الذاتية إلى وظيفة إنجازية"[٣٠] .

وهذا هو المغزى وراء محاولة تحديد معيارية لوضعية الاصطلاح اللغوى ثم (الاصطلاح على الاصطلاح) أو (المصطلح)، لأنه فيما يبدو - حتى الآن - أنه قد انقطعت السبل عند الهوية الأولى وحسب، بينما تبقى مسألة تحويل البنية الذاتية إلى وظيفة انجازية حجر عسرة أمام المفهوم، وعدا مفهوم (فلبر) الذى فصل بين الدال والصورة العينية، والدال والصورة الذهنية؛ حينما وضعنا فى دائرة (التصور) المنوط بها فعالية العلاقة الثانية، وإن كان هو الآخر لم يقنن مسألة صياغة المصطلح من (الإشارة اللغوية) وشرعيتها الدلالية بما فيها من نسبة اعتباطية، فإن المصطلح - عدا ذلك - لا يمكن له التمتع بدلالة تجريدية مطلقة ومحددة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، كيف يمكن الفصل وظيفيا بين (الكلمة) و (المصطلح) خاصة إذا اعتبرنا سياقا يعمل فيه (المصطلح) هو أحد السياقات التى تتغير دلالة (الكلمة) تبعا له.

وكلمة (المصطلح) فى اللغة "مصدر ميمى للفعل (أصلح) من المادة (صلح). حددت المعجمات العربية دلالة هذه المادة بأنها (ضد الفساد). ودلت النصوص العربية على أن كلمات هذه المادة تعنى - أيضا - الاتفاق، وبين المعنيين تقارب دلالى، فإصلاح الفساد بين القوم لايتم إلا باتفاقهم"[٣١].

وهذا هو أساس (المصطلح) كوحدة لغوية من حيث الاشتقاق اللفظى لمنطقة عمل العلاقة بين الصوت وصورته الذهنية الوضعية، فى حين أن (اللفظ) فى أساسه أيضا (إشارة لغوية)، فالقول بأنه "وحدة لغوية دالة أو عبارة"[٣٢] لا يحصر حتى مجرد هوية أجزاء البنية الذاتية فى حد التعريف لأنه لا يتعدى (اللفظ) الإشارة فى جهاز اللغة. والتعريف "هو الوصف اللفظى لتصور ما يسمح بالتفريق بينه وبين تصورات أخرى داخل منظومة التصورات. وثمة صلة وثيقة بين التعريف ووضع المصطلح فى بيئته أو منظومته، فتعريف المصطلح صنو لتحديد هويته بالنسبة للمصطلحات الأخرى"[٣٣].

هذا وينسب إلى (كوكبى) (أحد لغوى مدرسة براغ ١٩٣٥) أحد التعريفات الحديثة للمصطلح يقول "المصطلح كلمة أو مجموعة كلمات من لغة متخصصة

(علمية أو تقنية ... إلخ) يوجد موروثا أو مقترضا ويستخدم للتعبير بدقة عن المفاهيم وليدل على أشياء مادية محددة"[٣٤]، ليستمر الخلط بين الكلمة والمصطلح، فضلا عن إهماله أحد ركنى المصطلح الأساسيين وهو (التواطؤ والشيوع)، ربما لافتراض التعريف أن يتسق ذلك بالضرورة مع المتوارث أو المقترض، ثم هو يغفل موقف هذه الكلمة أو الكلمات من الاعتباطية، أما ما يحسب للتعريف فهو تحديده لمنبع المصطلح؛ مالم نعتبر ذلك أمرا بدهيا تشمله بالضرورة وضعية اللغة وأسس الاصطلاح.

وأمام هذه الشبكة العلائقية المترامية الأطراف يقف (عز الدين إسماعيل) موقفا إنسانيا مشفوعا بموضوعية علمية حينما يقرر أن كلمة (Terminology) تشير فى أصلها إلى معنى دراسة الحدود boundaries، "فالمصطلح هو إذن (الحد) أو الخط المعين للحدود؛ فهو يمثل حقلا يمكن العمل فى نطاق حدوده؛ ضمانا لعدم التشتت والضياع"[٣٥] وهذه هى الحقيقة العلمية التى تضع المصطلح على قدره من الأهمية فى المفهوم والما صدق، غير أن الجانب الإنسانى يتمثل فى أن المصطلحات "شأنها شأن كل الحدود الوضعية، حتى تلك التى فحصت فحصا دقيقا تؤول إلى طبيعة اجتماعية واعتباطية بصفة أساسية؛ فهى – لذلك – ليست حدودا طبيعية أو حتمية كما نفترض أو نتوهم ..." [٣٦].

وصحيح أننا بشر، "وكل ابن آدم خطاء"، وصحيح أن "المصطلح ليس وجودا طبيعيا ... وليس امرا إلهيا ... وإنما هو نظام يصنعه الإنسان للإنسان..."[٣٧]، ولكن ليس صحيحا بأى حال من الأحوال أن يكون الخطأ هو الأساس أو مغبة الوقوع فيه هى الأصل، فالحدود الوضعية التى يضعها الإنسان هى بالتأكيد حدود واجبة، ولكن يقع الخطأ أو يتسرب من ثغرة فى صياغتها، لا من أحقية الوضع من عدمه، وإلا لما جعل الله لآدم فى علمه الأسماء أهلية لسجود الملائكة له[٣٨].

إن (عز الدين إسماعيل) يحصر إخراج المصطلح من سياج المحدودية، فى الطبيعة الاجتماعية، والاعتباطية، وهى حقيقة علمية فى شقها الأول، وقضية جدلية فى شقها الثانى، وإذا رددنا ذلك إلى الأصل الذى انطلق منه التأصيل لوجدنا أن الطبيعة الاجتماعية تنحصر فى التواطؤ والتقاء الذاكرة العظمى على تصور محدد لأحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال وصورته الذهنية، وهذه هى لسعة النحل فى مفهوم المصطلح، فالمصطلح لن يكون مصطلحا إلا بما اصطلح الناس

عليه، فيأتى التواطؤ على تصور محدد لا يتحقق إلا بالشيوع، وهو نشاط اجتماعى مطلق ومعقد فى الوقت ذاته، قد تنشأ عنه اختلافات بين الرفض والقبول، أو التفرد والمشابهة فى حقيقة (التصور)، ولعل هذا ما يعنيه (عز الدين) بدرجة التواطؤ أو الاتفاق.

أما القضية الجدلية فمردها إلى إعمال (الاعتباطية) فى دائرة المصطلح، وإن كان ثمة قضايا نشأت عن ذلك فمردها إلى الخلط بين (المصطلح) و(الإشارة اللغوية) من ناحية، أو الخلط بين (الصوت) وصورته العينية، و(الصوت) وصورته الذهنية؛ حين تحديد الاتفاق من عدمه على تصور معين من ناحية أخرى، وذلك مثلما حدث مع مصطلح (النص) فى الحالة الأولى، ومع مصطلح (الأسطورة) فى الثانية حينما وضعت كإشارة لغوية تدل على صورة عينية تمثلت فى الطقوس والشعائر الدينية، فى تواطؤ أول، ثم كانت دلالتها على الخرافة فى تواطؤ ثان، وعلى الحكاية المرتبطة بعقيدة معينة فى تواطؤ ثالث، ثم تجريدية النص وطلاقتها الدلالية (بأسطرته) فى تواطؤ رابع ... وهكذا (كما سيأتى بعد)، ولا يمكن أن نعتبر ذلك تحولا دلاليا، لأن (اللفظ) فى آن واحد يمكن أن يدل على أحد التصورات الذهنية السابقة (كمصطلح) وليس (كإشارة لغوية).

على هذا الأساس يمكن تقبل مقولة (عز الدين) : "المصطلح إذن كحد اجتماعى عرفى ولكن فى مجال المعرفة، وهو كذلك حد غير محكم أومغلق بصورة نهائية، ولكنه يظل – فى ارتباطه بالمجال العرفى – مفتوحا ومتأثرا بما يطرأ على هذه المجال من تطور ونمو عبر الزمن أو انحسار وتراجع"[39]. على أن يكون ذلك حكم وسيلة وليس حكم غاية أو نتيجة.

إن المصطلح تكمن فعاليته فى كونه تصورا أو حدا تواطأ عليه الناس وشاع من بين تصورات عدة لعلاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية، ومن ثم فإن العلاقة بين "الصوت" الدال والصورة العينية والمنوط بها فعالية الاعتباطية قد لا تدخل فى أصل الاصطلاح ولا التواطؤ والشيوع، وهذا أدعى أن ينفى صفة الاعتباطية عن المصطلح، ثم هو لما يزل على فعاليته فى تداول المادة المعرفية المرجعية من خلال ذلك التصور الأوحد، ولابد لهذه المادة أن تتمتع بحقها المعيارى فى التداول، وأن تتحصن بقدر غير يسير من المناعة فى مقاومة التحول الدلالى، حفاظا على الأصول وتجريدية الفكر وعلمية التوجه، وهو ما يتطلب بالضرورة تجريد المصطلح من الاعتباطية.. وإذا كانت الإشارة اللغوية تتمتع

بانطياعها وفق توجهات السياق؛ فإنما يرجع ذلك إلى كينونتها التى تتشكل على المستوى الذهنى من عدة تصورات هى مرادفات المعنى ومثيرات الدلالة، وما نسق السياق إلا اتساق للفكر المطروح؛ بين مسار الدلالة العامة؛ ودلالة أحد تصورات هذه الإشارة.

ولما كان للمصطلح تصور أوحد وقع عليه التواطؤ والشيوع، فإنه ليس ثمة فرصة للاختيار لعدم توفر البديل، من هنا يأتى ثبات الدلالة فى المصطلح أيا ما كان السياق الواقع فيه، وهو ما يترتب عليه أيضا (افتراض) عدم اختلاف دلالته باختلاف الحقل الدلالى، لأنه - فقط - ليس من التوجه العلمى فرض معايير حقل معرفى على آخر، فلكل حقل نواميسه واتجاهاته، ولا يفترض جدلا أن ينتقل مصطلح من حقل العلوم الطبيعية ليعمل فى حقل النقد الأدبى بمعيارية أصحاب الحقل الأول، ما دام لكل حقل سلطته المعرفية التى تحكم شرائعه؛ إلا إذا اتسقت كلتا المعياريتين على نظرية عامة تشدهما على قالب واحد.

وإذا كانت الإشارة اللغوية نتاجا لتواطؤ الذاكرة العظمى على تصورات عدة فى مراحل مختلفة، تحققت نتيجة التحول الدلالى بفاعلية اعتباطية العلاقة بين صوتها الدال وصورتها العينية وكذلك باختلاف الجماعات البشرية على التواطؤ والشيوع فى أماكن مختلفة وأزمنة مختلفة، ثم هى حافظت على مرجعية هذه التصورات من خلال فعالية العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية - فإنه يمكن بقليل من التحرر، وكثير من الالتزام حسبما تراءى من أصول اعتبارية القول بأن المصطلح :

إشارة لغوية[٤٠] دالة، مفردة أو جملة، متوارثة أو مستحدثة، تعطل عمل العلاقة فيها بين الصوت الدال والصورة العينية، وتواطأت الذاكرة العظمى فيها على أحد تصورات العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية، يفترض ألا تختلف دلالته مهما اختلف الحقل الدلالى الواقع فيه.

والقليل من التحرر فيما ينبغى أن يكون عليه الحد الجامع المانع لهذا المفهوم، وافتراض الثبات مسألة موضوعية تخضع لسلطة أصحاب كل حقل معرفى على حقلهم.

لم يكن (ياكبسون) ليستعين بنظرية الاتصالات إلا بغية تـــأطير عنـــاصر الاتصال، وتقعيدها على أساس علمى تجريدى يحاول جمع العالم على لغة واحـــدة، أو على الأقل على معيارية لها تحكم أصول التفكير البشرى، وتضع لـــه الركـــائز التى يمكن أن يتوكأ عليها، شأنه فى ذلك شأن الفلاسفة والمناطقة فـــى انطلاقاتـــهم بالاستدلال والقياس من خلال الاتكاء على الأصول، لدرجة يخال معـــها صعوبـــة نقض البناء دون كشف المغالطة التى ارتكزت عليها القواعد، وهـــو نفـــس المبـــدأ والأساس الذى تنطلق منه العلوم التجريدية النظرية، والعلمية، وإن كانت الأخـــيرة تحاول تحقيق ذلك من خلال التجربة.

ولم تكن هذه النظرية[٤٢] أيضـــاً إلا مجموعـــة مـــن المفـــاهيم المجـــردة المصوغة فى شكل مصطلحات (ستة) تحدد من خلالها عناصر أى اتصال بشـــرى أياما كانت اللغات المتواصل بها بما فيها لغة الصم والبكم، وهذه العنـــاصر الســـتة هى (المرسل)، (المستقبل)، (الرسالة)، (قناة الاتصال)، (السياق)، (الشـــفرة)، فـــأى اتصال لابد له من (مرسل) هو الشاعر فى (النص الشعرى)، والناقد فـــى (النـــص النقدى)، و(مستقبل) هو المتلقى فى الحالتين و(رسالة) هـــى مضمـــون النـــص أو جمالياته، أو ما يسمى بالأثر عند (دريدا)، أما (قناة الاتصال) فهى الوســـيلة التـــى يتحقق من خلالها الاتصال أو "مايرجع إلى القول نفسه" كما يقول (القرطـــاجنى)[٤٣]، كأن تكون القصيدة الشعرية عند الشاعر، أو النص النقدى عند الناقد، أما (الســـياق) فهو "المقول فيه" عند (القرطاجنى)[٤٤]، أو الأصول الفنية التى تحكم المقـــول، فـــإذا قلنا سياق الشعر الجاهلى؛ فإنما نعنى عناصره الفنية الثابتة المتعارف عليـــها فـــى تقنية الكتابة التى تشمل المقدمة الطللية، ثم وصف الدابة أو الراحلة، ثـــم وصـــف الرحلة، ثم الدخول فى الغرض ... إلخ، أى أنه "تقليد أدبى راســـخ" كمـــا يقـــول

(الغذامى)[٤٥]، أما (الشفرة) فهى اللغة الخاصة بالسياق والمنوط بها حمـــل المــادة المعرفية أو الدلالة الجمالية، وعليها يقع عبء إحداث التحولات فى السياق بالســلب أو الإيجاب، كما أنها المسئولة عن حفظ درجة خصوبة البنيـــة النصيـــة ودرجـــة عقمها، على أن تكون فى جميع الأحوال متفقا عليها بين (المرسل) و (المســـتقبل)، وإلا ما وصلت (الرسالة) وما تحقق الاتصال، وإن تحقق؛ يتحقق بصورة مشـــوهة كاتصال خاطئ[٤٦] .

ولنا أن نتصور مدى خطورة ذلك الاتصال الخاطئ فى المجال العســكرى، على أن تكون نفس الأهمية والخطورة فى مجـــال الفكـــر والفـــن إذا اعتبرناهمـــا الأساس الأول الذى يحكم تغيرات المجتمع فى منحاه نحو التطور، وإذا اعتبرنا جـــل ثورات الأرض نحو التقدم قادها الفكر والفن قبل أن يقودها القائد العسكرى.

على هذا القدر من الأهمية تأتى (شفرة) النص فـــى توجـــهات الخطـــاب النقدى، وكما أن لكل علم خطابه، فإن لكل تخصص فيه شفراته الخاصة به، وفـــى المجال الطبى مثلا، فإن شفرات التواصل بين الأطباء ما هى إلا مصطلحات علميـــة مقننة يخاطب بها الطبيب زميله من أدنى الأرض إلى أقصاها مهما بعـــدت الشـــقة بينهما، وأيا ما كانت اللغة القومية لكل منهما، وأيا ما كـــانت ديانتـــهما، وعاداتـــهما، ولونيهما، إنها اللغة التى لا تعرف عنصرية أو شعوبية.

لم يكن (فوستر) إذن مبالغا حين طمح إلى وضع أسس التوحيد المعيـــارى للمصطلح كأسس عالمية[٤٧]، وإن كانت ثمة خصوصية للمصطلح الأدبى فى هـــذا المجال؛ فإنما ترجع إلى كونه نتاجا شرعيا لآداب الشعوب، تلك التـــى يقـــع علـــى عاتقها حماية اللغة القومية لكل أمة من الأمم، بـــل وحمايـــة تداعياتـــها التراثيـــة، وحاضرها الثقافى والاجتماعى والأمنى، الأمر الذى يخضع المصطلح لآليـــة فقـــه اللغة، ويصبح له مالها وعليه ما عليها؛ فى معترك الاحتكاك بين اللغـــات، والـــذى غالبا ما تنتصر فيه لغة الحضارة الأرقى والأسبق إلى الاصطلاح.

وليس معنى أن يتكئ (فوستر) على اللغة اللاتينية فى المصطلح العلمـــى؛ كأساس علمى؛ إهماله باقى اللغات الأخرى، ولكنه فى الوقت نفســـه يؤكـــد علـــى ضرورة وجود المقابل، وما لم يكن فإنه يعتمد لغة المنبـــع. وإذا كـــان المصطلـــح يبحث عن عالمية الخطاب؛ فإن هذه العالمية المصطلحية قد تحققت بالفعل بالنســـبة للمصطلح العلمى، أما بالنسبة للمصطلح الأدبى، فإنه بات عليه أن يجمـــع شـــتات هويته قبل أن يلاحق ركض قضاياه.

وشفرة المصطلح هى شفرة خاصة، تختلف بالضرورة عن شفرة القصيدة فى كونها وحدة نمط سياق يعنى بالنهج والخطاب الذهنى، وهى شفرة غير متحولة إلا من خلال التواطؤ فى الوقت الذى تتمتع فيه شفرة القصيدة بقدر كبير من الاعتباطية يسمح بتحولات السياق المستمرة "فهى قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وإن ظلت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبى أن يبدع شفرته المتميزة، بل إن المبدع نفسه – كفرد – قادر على ابتكار شفرته التى تحمل خصائصه هو جنبا إلى جنب مع خصائص جنسه الأدبى الذى أبدع فيه"(٤٨)، وإلا ما اختلف سياق الشعر العباسى عند مدرسة (البديع) مثلا عن سياق الشعر الجاهلى، والشعر الحديث عن كليهما، بل ما كان ليخرج إلى الوجود أصلا (الشعر الجديد)، وعلى النقيض، مالم تصل هذه الشفرة الخاصة (شفرة على شفرة كما كان اصطلاحا على اصطلاح) إلى تلك الدرجة من النقاء التى تجمع (التواطؤ) عليها، أو مالم يكن مستقبلها المتخصص على وعى تام بشفرات تخصصه؛ فإننا سوف نظل فى عراك دائم حول ما يجب أن يقال وما يمكن أن نفهم، فلغة المصطلح الأدبى هى شفرة الخطاب التى تتحقق من خلالها نظرية المعرفة، ولا يمكن أن نتصور ناقدا يعتمد فى تحليله للنص على ذكائه أكثر مما يعتمد على ما تنم عنه طبيعة النص كما يقول (سعد مصلوح)(٤٩)، ذلك لأننا افتقدنا مرجعية تواصلية معيارية الخطاب النقدى، فى حين "أن السجل الاصطلاحى فى كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومى الذى يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقى بحيث يغدو الجهاز المصطلحى لكل ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختلف نظامها وفسد باختلالها تركيبه فتتهافت بفعل ذلك أنسجته"(٥٠).

والمصطلح الأدبى كلغة داخل اللغة، يشرع فى نظام للتواصل يحفظ للفكر مساره وللمعرفة بغيتها فى شكل تصورات ثابتة لولاها ماخرج النص على ذلك النسق من الموضوعية، وما استطاع الحفاظ على نهجه العلمى. فشفرات المصطلح وحدها هى التى تتمتع تصوراتها بخاصية الثبات الدلالى أو المرجعية العلمية داخل جهاز لغوى يعتمد فى ذاكرته الأولى على لغة إشارية تعنى بالتحول من خلال اعتباطيتها ومن خلال اتكائها على المستويات البلاغية المختلفة التى تسعى لأن تحقق سياقا جماليا يعنى بغزارة الدلالة وخصوبة الايحاء، ليصبح المصطلح وحده القادر على قيادة قطيع اللغة، بعد أن سبق له قيادة الفكر وإحكام النهج وتحقيق التواصل. إن المصطلح يصبح نقطة الضوء الوحيدة التى تضئ النص حينما

تتشابك خيوط الظلام، وبدونه يغدو الفكر كرجل أعمى، فى حجرة مظلمة، يبحث عن قطة سوداء لا وجود لها (كما يقول المثل الإنجليزى).

ثم إن الفلسفة، كبحث عقلى حر لا يعتمد على التجريب، والعلوم التجريبية، والاتصال المباشر بالأعمال الفنية – محاور ثلاثة للفكر البشرى، كما يرى (شكرى عياد)، "ومع أن كلا من هذه المباحث الثلاثة يتناول الأعمال الفنية تناولا أصليا بالكشف عن معنى (القيمة) فيها وبيان ارتباطها بالطبيعة من ناحية، وبمنشئها من ناحية ثانية، وبالجمهور الذى تعرض عليه من ناحية ثالثة"(٥١)؛ فإن الحديث عن القيمة قد يغدو صراخا فى كهوف مهجورة؛ لأن (القيمة) وإن كانت فى جوهرها نسبية فإن منبعها وتجليها يخضع لقانون معيارى يرد إلى الطبيعة نواميسها وإلى النص قواعده وإلى الجمهور شرعية تلقيه للجمالى والفكرى، ما دام "الفن إدراكا جماليا للواقع ولأن العمل الفنى تشكيل جمالى لموقف من هذا الواقع"(٥٢)، وما دامت (نظرية النقد) "تقف فى مكان وسط بين الأحكام والقوانين العامة التى تبحث عنها الفلسفة والعلم، والقضايا الجزئية التى يتناولها النقد التطبيقى"(٥٣)، وكلها إجراءات معيارية ينهض المصطلح على توثيقها، ولم شتاتها فى مجاله الطبيعى بين الفلسفة والعلم باعتبارهما مجالا للنشاط الذهنى التجريدى؛ والأدب فى منحاه الجمالى، لينشط المصطلح نشاطا شرعيا مؤكدا حقيقة التواصل فى اتكاء الأدب على الفلسفة، باعتبارها أصلا من أصول التفكير البشرى، ثم استجلاب نتائج فاعلية هذا التداخل فى صورة تجريدية مقننة تنأى عن ميوعة الدلالة وتحفظ بالتصور الأوحد أصوليات الفكر والإبداع، وإمكانية البناء عليها كقواعد ثابتة تحفظ للاستدلال والقياس إفلاته من المغالطة.

إن (ياكبسون) ما كانت لتصل إلينا نظريته إلا من خلال اتكائها على ثوابت منطقية، وإن نظريته ما كانت لتأتى بفاعليتها دون بلوغ الشفرة المصطلحية حظها من التواطؤ فى توظيف هذه الأصول لتتحول إلى نظرية أدبية. وها هو (خوسيه إيفانكوس) يستقبل رسالة (ياكبسون) من خلال اللغة المصطلحية العالمية؛ حينما أكد (ياكبسون على أنه يمكننا تحديد هوية النص بالاتكاء على عناصر الاتصال الستة، وقال : "إن الوظيفة تكون إشارية عندما يكون العامل المهيمن؛ ذلك الذى تتجه نحوه الرسالة هو المشير أو (السياق)، وتكون الوظيفة انفعالية عندما يتوجه الانتباه نحو المتكلم (المرسل)، والوظيفة طلبية عندما تكون الهيمنة للسامع (المستقبل)، الذى يطلب الانتباه من أجله، والوظيفة الشارحة عندما يتوجه الانتباه

ناحية الاتصال (القناة)، نظرا لأن ثمة رسائل تقوم وظيفتها على تأسيس التواصـــــل أو تمديده أو قطعه، أما وظيفة ما رواء اللغة فتأتى عندما يتركز الانتباه فى القـــانون (أو الشفرة) Cadigo"[54].

وبوسعنا أن نتلقى ألفاظا مثل (المرسل)، (المستقبل)، ... إلخ كمصطلحـــات بعد انتزاعها من حقل اللغة التى كانت تعمل فيه كإشارات لغوية، وبعدمـــا حولتـــها النظرية إلى تصورات محددة، لم يختلف التواطؤ عليها بانتقالها إلى مجـــال الأدب، ليتأكد ضمنيا أن المصطلح هو وحده القادر على تحديد أسس ومفـــاهيم النظريـــات والمناهج المتبعة فى سمتها التطبيقى، فضلا عن كونه أداة فاعلة فى استنباطها.

بيد أن انطلاق نظرية (ياكبسون) من منطلق اصطلاحـــى جعلـــها أكـــثر مصداقية وموضوعية فى الآن ذاته من نظرية (أيزر) التـــى اتكـــأت فـــى ســـمتها التجريدى على (الإشارة اللغوية) بالرغمن كونها نظرية اتصـــال أيضـــا، ولكـــن تقلص ذلك الاتصال فى "أن عملية القراءة تسير فى اتجاهين متبادلين مـــن النـــص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص"[55]، أضفى قدرا من الضبابية على المصطلـــح، بالمقارنة بالنظرية الأولى، على الرغم من أن أصحابها أطلقوا عليها اســـم "نظريـــة التأثير والاتصال Wirkungus And Communikation theorie"[56] ليبقى لفـــظ التـــأثير على حالته من المداخلة بين الإشارة اللغوية والمصطلح؛ وكذلك لفظ الاتصال، لتقـــع النظرية فى الضبابية بعد ضبابية المصطلح.

وهنا قد تفقد النظرية هويتها، ويسهل نقضها على أصولها، على الرغم مـــن صدق مفهومها، لتفقد ارتقاءها إلى كنه النظرية التى يجب أن تعتمد علـــى أصـــول تجريدية منطقية، لاتحتمل غير مايحتمله المصطلح من ثبات على تصـــور محـــدد، التقت عليه الذاكرة العظمى، أو المنطق العلمى والفلسفى فى هذه الحالة.

وهل كـــان لـــ (صـــلاح فضـــل) أن يطـــرح نظريتـــه فـــى تصنيـــف (Classification) أساليب الشعر العربى المعاصر[57] دون الاتكاء على تصور ثـــابت ومحدد لتصورات (الحسى)، و(الحيوى)، و(الدرامى)، و(الرؤيوى)، قد تمتع بعمـــوم الدلالة فى سياق الإشارة اللغوية ولكن النهوض بها إلىمستوى الاصطـــلاح جعلـــها ترتقى إلى مستوى النظرية، وذلك بعد ربط التصورات الأربعة بتصورات أخـــرى هى (درجة الايقاع)، و(درجة الكثافة النوعيـــة)، و(درجـــة التشـــتت)، و(درجـــة النحوية)، و(درجة التجريد)، بمقادير نسبية حفاظا على الأصل التقعيـــدى، وعلـــى الانطلاق من أصول مجردة لا يمكن تحديد معياريتها إلا من خلال تصـــور ثـــابت

ومحدد لكل نسبة من هذه النسب، وكأن تخليق المصطلح واكبه تخليق النظرية فـــى الوقت الذى يفترض فيه حدوث العكس، ولم الافتراض أصلا! إذا كـــانت شـــرارة الانطلاق فى كل من النظرية والمصطلح واحدة؛ تكمن فى أصل تجريدى لتصـــور محدد.

ومن الطريف، أن (صلاح فضل) على الرغم من انطلاقـــه مـــن (درجـــة الشعرية Poetics) فى تأسيس نظريته إلا أنه لم يشر إلى ذلك فى عنوان بحثه عنـــد نشره فى المرة الأولى (نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر) وكأنـــه – على استحياء – يقدم مجرد تصور، ونظرا لارتقاء الوعى المصطلح عنده نجـــده عندما عاد لنشر البحث مرة أخرى، مع بعض الإضافات، جعل عنوانـــه (أســـاليب الشعرية المعاصرة) (٥٨)، ذلك أنه فى الاتكاء على مصطلح (شعرية) انطلـــق مـــن أصل الأصل.

ثم تؤكد (سيزاقاسم) على دور المصطلح فى تحديد المنهج وتخليق النظريـــة الأدبية عندما جاء العلم مخاض (السميوطيقا)، فتقولها خالصة لا شـــطط فيـــها ولا مواربة "وقد تولد اهتمامنا بالسميوطيقا عندما بدأنا نتحرى عن منهج وأدوات تمكننـــا من وصف الإنتاج الأدبى – والإنتاج الأدبى متمثلا فى الأعمال الأدبية هو المـــادة التجريبية التى نتعامل معها– وصفا دقيقا علميا. أما الدقة فتنشأ مـــن ناحيـــة مـــن التعرف على خصوصية المادة المدروسة التى تتكون منها الظاهرة التجريبية، ومـــن ناحية أخرى من التوصل إلى مصطلح محدد يحصر فى تعريفه العناصر المختلفـــة التى تتكون منهاهذه الظاهرة"(٥٩). فالظاهرة التجريبية مردها فـــى الأســـاس إلـــى منحى تجريدى يحكمه تصور، لا يمكن تداول وصفها وفاعليتـــها إلا مـــن خـــلال اصطلاح بتواطؤ الناس على هذا التصور، وإذا كانت هذه هى البداية، فما هـــى إذن إلا لبنة فى بناء النظرية، وما هذه اللبنة إلا مصطلح ســـار علـــى صـــراط العلـــم المستقيم.

وهذا – على وجه التدليل – ما فعلته (جوليا كريستيفا) اتكاء على (دى سوسير) فـــى بناء خاصية جوهريـــة لاشـــتغال اللغـــة الشـــعرية أســـمتها Paragrammatisme أو (التصحيفية)، "أى امتصاص نصوص (معانى) متعددة داخل الرسالة الشعرية التـــى تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين"(٦٠) ذلك تحديـــدا ما يتعلق بوصف الظاهرة، وهو ما أخاله يعبر كتصور عن فعاليـــة ســـلبية ترتبـــط بمدى ودرجة هذا التوجه، الأمر الذى هو معنى فى النهاية بدرجة تجريدية النـــص،

وهذا الشكل من أشكال (التناصية Intertextuality) يمثل مستوى من مستويات التداخل، يقع مع مستويات أخرى يلزمها تصور محدد يمثل القول الفصل فى النظرية التجريدية به وله فى آن واحد؛ به من خلال لفظه وله من خلال تصوره.

أصبح المصطلح إذن وسيلة النظرية التى تنطلق منها مقدماتها، حتى لو كانت هذه المقدمات مجرد فرض علمى، بل وقد يصبح غايتها أحيانا، ما دامت النظرية "جملة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات"(٦١). وغير أن المصطلح لغة عالمية، وشفرة سياق خاصة، وأداة منهج علمى منضبط، وأصل تجريدى يشكل لبنة النظرية؛ ويثير استنباطها؛ ويغدو نول غزلها؛ ثم أحيانا نتاج شرعيتها وفاعليتها؛ فإنه أيضا تقع على عاتقه مسئولية صقل البنية الذهنية للنص أو تهافتها، وذلك لقدرته على الاختزال العلمى. فالمصطلح لفظا أو جملة يعنى بتصور مفهومى يشكل مساحة من النص هى عبء ليس منه طائل إذا تحقق للمصطلح قدره من الشيوع، والنص - أى نص - معنى برسالة إبلاغية أو بلاغية يمارس حقه المشروع فى الاكتناز والكثافة حفاظا على كيان صلد،لايسمح بتسرب محتواه، ولا بثغرات تفتح عليه سهام محور الاستبدال المنطقى، إنه - أىالنص - على شغل دائم بتحقيق بنية مكتملة من الشمولية والتحول والتحكم الذاتى، كما يقول (بياجيه Piaget)(٦٢)، فالشمولية تماسك داخلى واكتمال ذاتى متفرد، والتحول مرونة وتولد مرده - كما سبقت الإشارة - إلى اعتباطية اللفظ، أما التحكم الذاتى فهو مرجعية النص، بما هو عليه من التزام لقواعد اللغة والسياق، بحيث تعتمد البنية على نفسها وليس على شئ خارجها، وكلما ازداد التحكم الذاتى؛ ازدادت قوة البنية وتماسكها، وأياما كان حجم التحولات التى تحدث فى البنية فإن خاصية التحكم الذاتى تمثل عنصر الجذب إلى المركز بما يشبه حركة الكرة المربوطة فى خيط مطاطى، تطول حركتها أو تقصر، ولكن مردها الحركى إلى المركز دائما، وما المركز هنا إلا خاصية مرجعية فى النص.

ولعل مثال (الغذامى) على ذلك، ما جاء فى قوله تعالى : "طلعها كأنه رؤوس الشياطين"، وقوله "لسنا بحاجة للوجود العينى للشياطين لكى ننفعل بهذه الآية"(٦٣) يؤكد حاجتنا إلى الوجود الذهنى حيث الرحلة الدلالية التى لابد وأن ترتد فى النهاية إلى خصائص فنية وجوهرية مرتبطة بالسياق من حيث المعنى والدلالة أيضا.

إن المصطلح يحقق مبدأ الشمولية بتحقيق التماسك الداخلى للبنية واكتمالـــها فى ذاته باعتباره وحدة متميزة من وحداتها، فهو فى الأساس مكتمـــل بذاتـــه مـــهما تحول السياق الواقع فيه، وقد ترقى مرجعيته إلى مستوى مرجعيـــة قواعـــد اللغـــة والنحو المتحكمة فى تركيب السياق، وعلى الرغم من كونه متحولا فى ذاته أيضـــا (من الإشارة اللغوية إلى المصطلح) وبالرغم من أن السياق قد يضفى عليه تحـــولا آخرا حسبما يقع عن طريق الإضافة (كالانحراف البلاغى، النحوى، اللغوى)، فـــإن هذا القدر الضئيل من المرونة قد لا يساهم فى التحول بالمقارنة بالإشارة اللغويـــة، وهذا القدر قد استعاض بما نقص منه فى مساهمته المرجعية فى التحكم الذاتـــى. أى أن المصطلح إذا كان يساهم بقدر كبير فى شمولية البنية وتحكمها الذاتى فإنـــه فـــى الوقت ذاته يصبح عائقا أولا فى تحولات هذه البنية، وهذا العائق فيما بعد هـــو مـــا سوف يضفى على البنية طابع الثبات المرجعى للمعنى وتحقيق درجة أعلـــى مـــن الكثافة، وهذه الدرجة إن كانت تعنى – عند جريماس – "عدد العلاقات البنيوية التـــى يتطلبها الموضوع الشعرى"[٦٤] فليس هناك ما يمنع تحقيقها فى الموضـــوع النقـــدى الذى أصبح نصا ويطمح هو الآخر إلى تحقيق بنية متميزة، لأن الأمر مفضى فـــى النهاية إلى آلية التراكيب والاتكاء على التشابه والاختلاف، والتجاور والتضاد، إلـــى غيرها من العلاقات التى تفرضها طبيعة النص وفق السياق الخـــاص بـــه، أى أن النص النقدى قد يصبح بنية نصية يحكمها سياق خاص بالمطلق والعلمى والمجـــرد، وله علاقاته وهذه العلاقات هى التى تحكم أيضا تأويله، بيد أنه هنا وحسب مفـــترق السبل، فآلية تشكيل وتأويل النص الشعرى تختلف عـــن النـــص الروائـــى وكذلـــك النقدى، لأن لكل سياقه، فسياق النص الشعري ليس معنيا بالمعنى بقدر ما هو معنـــى بكيفية قوله كما يقول (أرشيبالد ماكليش) : "ليس للقصيدة أن تعنى، وإنما يكفـــى أن تكون Ashould not mean but be"[٦٥] وقالها قبله منذ أكثر من ألف عام (الجاحظ) فـــى رده على أبى عمرو الشيبانى : "والمعانى مطروحة فى الطريق، يعرفـــها العجمـــى والعربى، والبدوى والقروى والمدنى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفـــظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة الســـبك، فإنمـــا الشـــعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير"[٦٦] وتلك هى الكينونة.

أما سياق النص النقدى فمرده فى الأصل إلى مرجعية المعنـــى باعتبارهـــا الأساس أو نواة الخطاب التى ينطلق منها المنهج العلمـــى والفكـــر التجريـــدى، "إن النقد الذى هدفه استكشاف مادة الأدب عن طريق مقاييس العقل، وضوابط المنطـــق،

وأدوات الإدراك، بغية الوعى بخبايا الظاهرة الجمالية يتحول بطبيعة أمره إلى إبداع جديد تقتضى لغته لغة النص الذى كان موضوع النظر والتمحيص لدى الناقد، فتتماهى اللغتان لغة النص الموضوع ولغة النص المحمول عن طريق محاكاة النص الناقد للنص المنقود. وبناء على كل ذلك يجنح الخطاب النقدى نحو اكتساب أدبية موازية، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته"[٦٧]. صحيح أنه كما يفهمه أصحاب (النقد ما بعد البنيوى) نص، وصحيح أنه نهج إبداعى أيضا، ولكن له مصداقيته التى تحكم هويته فى ترسيخ الأصول، وتواصل الفكر، وإحكام قبضة العلم على ما يجوب أرجاء الوجدان، وما يفجر الانفعال وما يلعب بأوتار الحس وتهويمات الخيال، وهو ناموس من نواميس الخلق التى وضعت الروح فى قالب طينى له أبعاده المحددة وقوانينه التى تحفظ له حق الحياة، مع اليقين بأن هذا الحق ليس إلا هذه الروح التى بدونها يغدو الجسد كأن لم يكن.

فهل معنى أن تخضع هذه الروح إلى (الجبرية) وعدم قدرتنا على تأطيرها وتقعيدها ووضع قوانينها أن نخرجها من دائرة النظرية والعلم والبحث؟! إنه لو صح ذلك ما تقدم الإنسان خطوة إلى الأمام فى درب الحضارة الطويل، ولتخلفت البشرية أضعاف ما كانت عليه، ألا نعلم أنه بفعلنا ذلك مع الجسد نكون قد فعلناه مع الروح! ذلك الوعاء الذى يحويها ويتداخل معها، فبقاؤه من بقائها وفناؤه من فنائها - دنيويا - وصحته من صحتها، واعتلاله من اعتلالها، وهكذا علمية الفن.

إن تقنية النقد وتأطيره وتقعيده هو بمثابة نواميس الجسد التى تحكم تقنية الروح؛ تلك التى تتمتع بالحرية فلا نملك سلطانا عليها ولا قدرة على أن نسوسها إلا من خلالها.

من ثم تأتى الحاجة إلى تصورات ثابته ومحددة وشاع تواطؤها بما يرجح تجريديتها وسمتها العلمى الدقيق الذى يستغنى منه بمفردة واحدة، أو جملة، عن نظرية كاملة من النظريات بكل شروحها وجدلياتها مادام قد بلغ ذلك المصطلح قدره من الرسوخ، فيحقق الكثافة من طريق مشروعة، بل مفروضة، حفاظا على مرجعية النص، ويفسح له الطريق لتعدد العلاقات ما دام فى النهاية تحكم هذه العلاقات مرجعية المعنى، وهى لاتتحقق على أى مستوى من مستويات الإشارة اللغوية مثلما يحققها المصطلح، والذى يمكن أن يتحقق من خلاله أيضا المعنى العميق فى النص؛ خاصة إذا كان هذا المعنى هو نواة المرجع النص، "ذلك أن

النواة الدلالية – كعلامة المرض العصبى – يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر فـــى مواطن أخرى من النص انفجار البركان، فتخرج فى أشكال علامـــات أخـــرى، أى فى أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها" كما يرى (ريفاتير) [٦٨]، فحينمـــا نبحـــث عن (جدوى المصطلح) تنفجر بين الحين والحين فى سياقنا النصى خاصيـــة تحتـــم هذه الجدوى، وحتى إذا ما ازدادت كثافة النص نروح ونجـــئ مشـــدودين بخيـــوط مطاطية إلى نقطة الانطلاق، وحينما تتحدث (كريستيفا) عن علم النـــص وتطـــرح نظريتها عن (التناص Intertextuality) يصبح المصطلح نقطـــة التمركـــز أو نـــواة المرجع النصى أو (هوية الجهاز) كما يعتبرها (سوسير) "كلمة واحدة يعاد اكتشـــافها متفرقة فى مواطن مختلفة من النص" [٦٩]، على الرغم من كونـــها رحلـــة مخـــاض للمصطلح الجديد، يرتد فيها المعنى العميق إلى جوهر النص الكامن فى مرجعيتـــه النصية التى لا يمثلها سوى مفهوم المصطلح، ريثما يخرج هـــذا المصطلـــح مـــن مكنونه، ويتواطؤ الناس عليه بما حاطه من شروح، فإنه يمكن الاستغناء عـــن كـــل هذه الشروح بمفردة واحدة هى لفظ المصطلح.

إن المصطلح أصبح لسان حال العلم، وما جرنا من جرائه، غير ما حـــدث فى العالم من ثورة فكرية وعلمية واكبها بالضرورة وفرة مصطلحية لم تكن علـــى هذا القدر من الكم والتنوع مثلما كانت فى النصف الثانى من هذا القرن، فلـــولا أن كانت الحضارة ما كان المصطلح و "لولا تعذر مناجاة الناس بعضهم بعضـــا بغـــير قناه اصطلاحية لكانت مدلولاتها مركوزة فى النفس بغير ملفوظات" [٧٠]، وكنا كمـــا سنكون فى يوم لا ريب فيه لكل امرئ شأن يغنيه، غير أنه شأن الدنيا المتردية التـــى قد لاترقى بالإنسان قدر أنملة فى إعمار الأرض وعلى سلم الحضارة والتقدم.

الترخص، هل بات له بقية؟ وإلام كانت مشروعيته فى مشروع الإنسان الإبداعى والفكرى؟! إن (ابن جنى) يردنا إلى أصول الاصطلاح اللغوى، على نهج اعتباطية الإشارة، إلى مسلمة تبدو فى ظاهرها وصفية؛ ولكن يمكن أن نفهمها الآن على أنها خاصية جوهرية تحكم أصل الاصطلاح والمواضعة لأى جنس من الأجناس البشرية وبأى لغة من اللغات، فليس العربى وحده، كما يقول (ابن جنى) : "إذا قويت فصاحته وسمت طبيعته تصرف وارتجل مالم يسبق إليه ....." [٧١]، ما دام هذا الارتجال موافقا الوضع بصوت (دال) جديد يشير إلى صورة عينية أو ذهنية مجهولة الإشارة، أو معلومة يضاف إليها (تصور) جديد. وهذا شأن المواضعة فى اعتمادها على السليقة والارتجال من خلال ما هو من شأن الإشارة مردود إلى الاعتباطية فى عصور ما قبل التقعيد، ولولا هذا القدر منها، ولولا كان الترخص أصلا ما وصلت إلينا الآن لغة مستوية على سوقها، بما أردفت من مترادفات يكاد ينفرد كل لفظ فيها بدلالة خاصة، ولم يكن لأحد ألفاظها أن تقع دلالته على دلالة لفظ آخر وقع الحافر على الحافر كما يقال.

كل ما هنالك أن أحد المترادفات يشترك مع الآخر فى (تصور) واحد أو أكثر من تصورات الصوت الدال، فالمترادفان ما هما إلا صوتان اشتركا فى تصور واحد أو أكثر من تصورات صوتهما الدال، والعلاقة بين الصوت والصورة العينية يحكمها - فى الأصل - الاعتباط فتتعدد الأصوات، أما العلاقة بين الصوت والصورة الذهنية فيحكمها التواطؤ، والتواطؤ جماعى، وكل ما هو جماعى يخضع لنواميس التباين، ومن ثم لا يمكن للفظ أن تنطبق تصوراته على تصورات لفظ آخر؛ إلا إذا وقعت المواضعة الاعتباطية والتواطؤ لشئ محدد، فى زمن محدد،

ومكان محدد، لجماعة بشرية واحدة، انقطع اتصالها بالعالم، ثم هى لما تـــزل حيــة حياة اللفظ!! وهذا هو المستحيل عينه.

وإذا كان الترخص مجاله أصلا فى لغة الشعر؛ فإن ارتباطه بالمعنى يجعل لهذا الترخص قاعدة أصولية ينطلق منها، وهى أن المعنى هو الأصل والـــترخص هو الفرع، "أى أن القرينة التى يمكن الترخص فيها من قبل صاحب الســليقة مــن الشعراء إنما هى القرينة بعد أن يستوفى المعنى بواسطة قرائن أخرى غيرهــا"(٧٢)، وهذا الذى عرفه الأقدمون فصل إلى حد كبير بين القاعدة الأصولية؛ ومـــا يخــرج عنها، فالمعنى هنا (مدلول) تصور لعلاقة الصوت بالصورة الذهنية، وهـــو يمثـل مرجعية نصيبة تحفظ ثباتا تقعيديا حتى فى عصور السليقة والارتجال، ومـــا هــذه السليقة سوى ما أوقع الناس فى قضايا شائكة فى عصور التقعيد وصلت إلـــى حـد الخلاف أحيانا بين علماء الكوفة والبصرة ولهؤلاء شواهدهم ولأولئـــك شــواهدهم، من ثم كان لظاهرة الترخص أن تضمحل تماما كلمـــا اســتوثقت عــرى الأصــل واحكمت القواعد، "وهكذا اضطر الأدباء والعلماء بعد عصر الاحتجاج أن يلـــتزموا قواعد النحاة إذ أصبحت هذه القواعد هى البديل العلمى للسليقة والطبع، ومن افتقــر إلى هذه القواعد فلا رخصة له"(٧٣)، حتى أنه يمكن القول إن الترخص لعـــب دوراً رئيسا فى وضعية اللغة من خلال السليقة، تلك التى أفضت إلى وفرة من ســـلالات اللغة والتراكيب حتى جاءت عصور الاحتجاج فانتخبت أصولها وقواعدهـــا منـــها وعد الترخص بعد ذلك شاردا، لا ينبغى لأحد إلا من توفرت لديه المعرفـــة بـــهذه الأصول والقواعد، ولم يعد الترخص مراحا للسليقة والطبع، إذا كان قـــد اضمحــل فى الشعر فإنه قد اختفى تماما فىالنثر الفنى ولغة العلم(٧٤).

بيد أنه لا مجال للترخص فى المصطلح، فى الوقـــت الـــذى يواجـــه فيـــه الإنسان صياغة جديدة لفكر جديد، ولكن هذه الصياغة لها أصولها وقواعدها التــــى تحكمها، ولا يبقى لها من فعالية الطبع والسليقة سوى الذوق الجمالى الـــذى يحكــم صياغة الأصول.

ولنا أن نضع فى اعتبارنا أن المصطلح على الرغم من كونه شفرة علميـــة تجريدية؛ مالم يكن له قيمة تداولية فإنه سرعان ما يتحلل ويذوب فى أول انصـــهار له ضمن النص الجمالى، أو قد يلفظه النص إذا ما توارد عن غث أو تثـــاقل إلـــى غموض. إن المصطلح أحد نتاج خلية اللغة، قد تلفظه الخلية، وقد يصبـــح إحــدى شغالاتها، وقد يصير ملكتها، فهو حى ما حيت اللغة مالم يكن باعث حيويتـــها مـــا

دعت الحياة إلى ذلك، ومالم يولد الطفل معافى من الأمراض، وحصنته الجماعـــة، وأكسبته المناعة؛ فإنه يصبح حملاً ثقيلا لا حياة فيـــه ولا بـــه، فصـــوغ الكلمـــات الاصطلاحية "كثيرا ما يمر بفترات من المخاض على لسان القلـــم الواحـــد فـــترى الباحث يراود المفهوم مراودة تلو المراودة، مرة بقالب لغوى تقريبى، ومرة أخـــرى بمحاصرته أكثر فأكثر"[٧٥]، وهو ليس فاقدا أهلية صناعته، ولا واقعـــا علـــى لفـــظ تعددت تصوراته، أو تصور ترادفت أصواته؛ بل وقع اضطرابه على لفظ لم يســـهل استدعاؤه ولا تخزينه ولا التعرف عليه، فقط لأن هذا اللفظ ليست له وجهة قيمية.

وترتبط هذه القيمة أول مـــا ترتبـــط بالاصطفـــاء الدلالـــى، فـــالمصطلح كاصطفاء لأحد تصورات اللفظ سوف يبقى مشوها مـــالم يملـــك الواضـــع جـــهازا راداريا حسيا يقوم بتنقية أجواء منهج الإرسال الدلالى بين الـــدال والمدلـــول، وقـــد يتحقق ذلك من مجرد إيحاء اللفظ، ومع أن هذا الإيحاء لا يتحقـــق إلا مـــن خـــلال السياق؛ فإن هذا السياق قد يكون هو الباب الذى يدخل منه المصطلح، ذلك أن اللفـــظ كإشارة لغوية تأتى فعاليته فى اللغة من خلال عدة تصـــورات تختلـــف بـــاختلاف السياق، وحتى إذا ما وصلنا لسياق فكرى تجريدى تحكمهالنظريـــة فإنـــه يتطلـــب بالضرورة تصورا محددا يوحى بالدلالة التى يتطلبها هذا الســـياق، وهـــو تصـــور واحد من بين تصورات عدة إذا ما تنحى الإيحاء جانبا وبقـــى التصـــور المحـــدد المعنى بالمعنى المطلوب كان ذلك هو المصطلح المزمع والمنوط به حمل مرجعيـــة الرسالة رهن التواطؤ والشيوع.

فالإيحاء هنا كشمعة فى حجرة مظلمة، فقط تهدينا إلى مـــا نبحـــث عنـــه، وكذب من ادعى أن الإيحاء يخضع لموهبة فطرية وحسب، بل لآليـــة مـــن آليـــات التلقى التى تنهض على دربة ودراية وخبرة ثقافية واسعة ترتقـــى بالحســـى قـــدر ارتقائها بالذهنى فى تداخل متماهى؛ وإلا ما تحقق لصورة فنية مثل "خيول طلعـــت من جزء عم"[٧٦] فعاليتها الإيحائية التأثيرية مالم نكن على دراية بجزء (عـــم) وأن مجموع سوره سبع وثلاثون سورة من بينها أربع وثلاثون سورة مكيـــة، والقـــرآن المكى يحمل فى رسالته جانبا عظيما من الإعجاز والتحدى، ومـــن جوانـــب هـــذا الإعجاز جاء الإيقاع القوى الوثاب، كما أن الخيول لها إيقاعها، فيتوازى الإيقاعـــان وتتحقق قوة الخروج. فهذه قراءة، وهذا وليد إيحائها، فى حيـــن يمكـــن أن تجـــئ أخرى تقول : إن هذا (الجزء) الذى يجمع قصار السور تقع فيه (سورة العاديـــات) ولخيول سورة العاديات سمات حربية خاصة من حيث القوة والســـرعة والإغـــارة،

صورتها (السورة) القرآنية ببلاغة فائقة، لتتحدد هوية الخيول فى الحـــالتين، وكـــل ذلك فعالية للصورة الفنية فى المجال الذهنى يبقى لوضعها فى السياق مـــا يرجـــح قراءة على أخرى أو الجمع بينهما، غير أن الإيحاءين وارد تواردهمـــا فـــى معيـــة المتلقى بقدر ما هو عليه من أسرار صناعته التـــى تعطيـــه ســـمت القـــدرة علـــى الاصطفاء لا مجرد الاختيار تأكيدا على دور الحسى اللغوى فى تحقيق ذلك وإعـــلاء من شأن الحسى الجمالى الذى يطبع القيمة، وإن كثيرا ما نجد أنفسنا مشدودين علـــى مشادة حسية وذهنية فى بحثنا عن لفظ يحمل تصورا لمصطلح جمالى يقـــع علـــى الحدود المتماهية بين الحسى والذهنى، فلا يمكن أن يتخلق مثل هذا المصطلح بخلقـــه القويم؛ إلا بإبداع تبدت فيه روعة الحسى الوجدانى بقدر روعة الذهنى المجرد، ولـــم يكن العرب الأوائل فى غفلة عن ذلك "فالرمز اللغوى (طبع) لم يكـــن ليختـــار دون غيره إلا لأنه متعلق بالرؤية الجمالية عند العرب وبالنظام الدلالى للغة. فاختيـــار مادة (ط ب ع) لتشكيل رمز المصطلح (طبع) يعود إلى تشاكل التصورات التاليـــة : أولها يخص (القيمة) فى الرؤية الجمالية وثانيها يخص تصورى (الخلق) و (الختـــم) فى النظام الدلالى للعربية"(٧٧). فاللفظ طبع دلالته على الخلق والإبداع الجيد، وهـــو فى الوقت ذاته (ختم) من حيث القيمة لأن (طبع)، و(ختم) فى اللغة بمعنى واحد هـــو (غطى)(٧٨)، لتجئ الدلالة المعبرة عن الجمالى على الدرجة نفسها من قدرتها علـــى التعبير عن القيمى، وهنا يقع التصور فى بؤرة الاصطفاء الدلالى وفـــق معطيـــات الثقافة السائدة حين وضعه.

وفيما يرتبط أيضا بالجانب الحســـى للاصطفـــاء الدلالـــى إيقـــاع قـــالب المصطلح، وإن كان ليس ثمة فصل بين الصـــوت الـــدال والمدلـــول إلا بمعياريـــة التصور ومنهج الإرسال الدلالى فإن سهولة النطق ترتبط إلى حد كبير بشيوع اللفـــظ وسهولة الاستخدام والتخزين والاستدعاء، وفى هذا يقع المصطلح على طاولة مـــن المغريات التداولية يرقد فى مركزها السلطة الثقافية التى تحكم السياق، ومـــا هـــذه السلطة إلا ما اكتسبه الفرد من معارف من مصادر مختلفة كلما وقعت على النـــدرة فى الحقل المعرفى كان طرح المصطلح بمثابة عزل الآخر عـــن دائـــرة الحـــوار فيتحول المصطلح إلى مزلاج يغلق أبواب اختراق النص لعدم توازن القوى، وبـــدلا من أن يصبح المصطلح شرارة اشتعال التوهج الفكرى فى اتكائه على نهج النظريـــة نجده ستارا مسدلا من الغرابة والغموض على الرغم مـــن شـــرعيته فـــى الحقـــل المعرفى ذاته فى لغة أخرى، وكل ما هنالك أن الشارح لم يفض بكـــارة المصطلـــح

فى تزاوجه الجديد إلا من خلال الصيغة الأجنبية المغرية ثقافيا والتى لم يتم التواطؤ عليها بعد.

وإيقاع القالب على اختلاف وسائل الوضع من اشتقاق أو قياس أو ترجمة أو تعريب أو نحت يشهر سيفا ذا حدين، حد المعيارية، وحد الحسية الجمالية، ولا يمكن أن يتحدد لهذا السيف استواءه إلا من استواء ذينك الحدين، فقد يتحقق للمصطلح شرعية الوضع بإحدى الطرق المعيارية، وقد يقع على بؤرة الاصطفاء الدلالى، ومع ذلك قد تتعطل فعالية شيوعه فقط لأن بنيته الصوتية تقع فى دائرة النفور الحسى والجمالى مثلما يحدث الآن فى دائرة الصراع مع مصطلح Pragmatism بين البرجماتية والذرائعية والتداولية والنفعية وعلم المقاصد، فالشرعية والمعيارية تتسق فى المقام الأول مع (الذرائعية) ومع ذلك فإن المصطلح يشيع فى الحقل المعرفى له بالقالب الصوتى المعرب (البرجماتية) بعد اخضاعه للنظام الصوتى العربى، كما فعل العرب مع الفلسفة والهرطقة والموسيقى[٧٩]، إنه البحث عن الارتقاء الجمالى بالنص حتى لو كانت رسالته علمية مجردة، وفى الوقت ذاته ينكر (المسدى) على أحد الباحثين استخدامه لمصطلح يتكئ على صيغة لغوية صحيحة ولكنها تقع فى دائرة محصورة لا تتجاوز المثال على الدرس المعيارى لشيوع خاطئ، "فاستعمل اسم المفعول من فعل عاش فقال فى عنوان بحثه (الأسطورى فى الجاهلية : المعيوش التاريخى والمرموز الشعرى)"[٨٠]، وكأن الباحث حوصر بسياج المعيارية فى مصطلح (المعيوش) فى الوقت الذى يرجى فيه أن يجعلها مطيته لوضع المصطلح، وهنا تأتى الحاجة إلى الجمالى فى آلية الوضع لأن الإشارة اللغوية هى الأخرى تخضع للمعيارية ذاتها، ولن يتجاوز المصطلح مفهوم الواضع مالم تحمل الصيغة من الإيحاء الدلالى ما يؤهلها لدخول معترك التداول، فالقالب على الرغم من شرعية معياريته اللغوية وعلى الرغم من شيوع صيغته الاشتقاقية إلا أن اختفاء الحس الجمالى بدلالة التصور جعل قولبته مقصورة على ما شاع عليه فى الدرس اللغوى.

إن عملية صوغ المصطلح فى طرحها المعرفى هى فى الأساس نهج إبداعى وتوجه علمى يستوجب من الشارع قدرا موفورا من الدقة العلمية والسعة المعرفية والإدراك الحسى المتصل بشبكة الأدب وتفريعاتها المختلفة بين علوم اللغة والعلوم الإنسانية لأنه معنى بتحقيق القيمة العلمية والمعرفية، وتنبثق فاعلية ودرجة نقائه وصلاحيته للتداول والشيوع من خلال هذه القيمة، وهذه القيمة لا تتحقق إلا

بالقدرة الفائقة على الاصطفاء الدلالى، والاصطفاء الدلالى رحلة مراوغـــة ونقطـــة تفجر تتكئ على ركيزتين أساسيتين، الأولى تتصل بآلية الوضع والثانية تتعلق بحـــد التصور الجامع المانع، فأما الأولى فتبدو فى ظاهرها معيارية بتقنين وسائل الوضــع وتحديد مستويات الأولى فما يليه – ولذلك موقف لاحق – بينما ليس من الإنصـــاف إهمال الجانب الحسى والوجدانى أو الذوق المدرب فيها، إذا ما كان هذا الجانب هـو الذى سوف يفتح للشارع طاقات النور التى عليها يهتدى، وتأتى فاعلية هذا الجـــانب بدءا من شرارة الايحاء وانتهاء باصطفاء التصور فى قالب جمالى مشـــحون بقـــدر من الطاقة يحفظ له ملاءمة التداول والشيوع، كما يحفظ له قيمته العلميـــة ومكانتـــه الجمالية فى حقل معرفى جمالى هو الأدب. وأما الثانية فعندها نصل إلـــى الشـــق العقلى والفلسفى فى تأكيد أو نفى فعالية الإيحاء الموثقة بالشرعية والمعيارية، فـــإذا ما توصلنا بالأولى إلى الصوت الدال الشرعى والمعيـــارى لتصـــور معيـــن فإننـــا بالثانية نؤكد مصداقية مرجعية التصور من عدمها أى أنه تحقيق فى مجال الاختيـار بين علاقة الصوت الدال وأحد تصورات الصورة الذهنية، وهذا التحقيق هو الـــذى سوف يتمخض عنه سلبيات وإيجابيات الوضع، لأن المصطلح قد يكون شرعيا مـــن حيث المعنى المعجمى ومعياريا من حيث الصيغة اللغوية وأولوية الوضع ومع ذلـك يسقط فى حلبة الصراع لأنه ليس الأصلح لعدم تفرد تصوره أو اختـــلال دلالتـــه أو تعدد مدلولاته وكلها أمور تعمل فى مجال العلاقة بين الصـــوت الـــدال والصـــورة الذهنية فى بحثنا عن الحد الجامع المانع للتصور.

والتصور ما هو إلا أحد مدلولات الدال فى الإشارة اللغوية ويبقـــى هكـــذا مالم تحله الحاجة إلى الاصطلاح بالتواطؤ والشيوع، وهو أيضـــا أحـــد مرادفـــات المعنى اللفظى الذى تطرحه اللغة أمام الشارع حتى تتحقق له بغيته، ولكـــن، هـــل تتسق كل التصورات على ميزان معيارى واحد؟ إننا أمـــام التفريعـــات الســـيمائية لمعنى اللفظ المعجمى نواجه قدرا موفورا من المعانى، وإذا كان (تمام حسان) يؤكـد على أن الاصطلاح المستعمل يجب أن يدل على مدلول واحـــد بدلالـــة عرفيـــة لا مجازية، وتكون جامعة ومانعة ومحددة[٨١] – فإن السبيل إلى ذلك يستدعى الوقـــوف أمام هذه التفريعات السيمائية للمعنى علنا نصل إلـــى منبـــع عمـــل الدلالـــة فـــى المصطلح، وهل يختلف فى ذلك عن الإشارة اللغوية أم لا؟ أو بمعنى آخر ما الـــذى جعل لفظا مثل (العمل) وهو إشارة لغوية يعمل فى مجال الاصطلاح، حتى إذا مـــا قلنا (العمل الأدبى) أو قلنا (العمل) ونحن نتحدث عن قصيدة مثـــلا توقـــف نشـــاط

الذاكرة عند تصور محدد من تصورات الصوت الدال (العمل)، هـــل هـــى دلالـــة السياق التى غالبا ما نتركها لذكاء القارئ، أم أن هنـــاك تصـــورا محـــددا شـــاع وتواطأت عليه الذاكرة العظمى، وإذا ما كان الخيار الأخير فلم تتغـــير دلالـــة لفـــظ (العمل) إذا ما وقع المصطلح فى حقل معرفى آخر أو سياق آخر فى نفس الحقـــــل بما يتنافى مع مصطلح المصطلح؟! إن تحديد معيارية المادة الخام التى يصنع منـــها المصطلح لا تقل أهمية بأية حال عن معيارية صياغته، وإن كثـــيرا مـــن القضايـــا المصطلحية التى عرقلت مسيرة التوجه العلمى فى المجال النقدى كانت فـــى جلـــها نتاجا مشروعا لغياب التأصيل والاتكاء على نظرية واضحة المعالم.

والتفريعات السيمائية لمعنى اللفظ لا تتجـــاوز منـــابع ثلاثـــة[٨٣]، الأول : تصورى Conceptual أوحقيقى Real أو إشارى Denotative "وهذا هـــو الجـــانب المطابقى من المعنى"، وهو الذى يعطينا تصورا شاملا للفظ (العمـــل) وتقـــع فـــى دائرته كل مرادفاته مثل : المنتج، الفعل، الأداء، السلوك، الجهد، المهنـــة ...الـــخ، على أن يشتمل فى كل الأحوال على جميع العناصر الى لا يتحقق المعنى بدونـــها. والثانى هو المعنى الاستدعائى Associative والذى يشتمل جوانب نفســية ومنطقيـــة ويتفرع إلى : (أ) المعنى اللزومى Cnnotative، "وهو ما يفهم من اللفظ زائـــدا عـــن المعنى التصورى"، كأن نقول (العمل حق، العمل شرف، العمل حياة)، (ب) المعنـــى الأسلوبى Stylistic، "وهو ما يفهم من المحيط الاجتماعى للاستعمال" مثلمـــا يطلـــق على الجهة المهتمة بأحوال العمل والعمال بـــ (مكتـــب العمـــل)، (جـــ) المعنـــى الانفصاحى Affective، "وهو ما يفهم من الشحنة العاطفية التى تصاحب نطق الكلمـة" ومنه ما يقال فى الأناشيد الوطنية عن (العمل الوطنـــى)، (د) المعنـــى الانعكاســـى Reflected، "وهو ما يفهم من ارتباط اللفظ بمعنى آخر ينســـب إليـــه" وقـــد يؤتـــى بمرادف له حتى لا يحدث التباسا فى الفهم كأن نقـــول (حســـن الســـير والســـلوك) (العمل الأخلاقى). أما الثالث فهو المعنى الشأنى Thematic "وهو ما يفـــهم مـــن تحديد بؤرة الاهتمام بمضمون اللفظ بواسطة التقديم والتأخير والتأكيد والتكرار" كمـــا فى قوله تعالى : "يوم يبعثهم جميعا فينبئهم بما عملوا"[٨٤]، "ثم ينبئهم بما عملوا يـــوم القيامة"[٨٥].

وهذه التفريعات الثلاث مجال مطلق لعمل لفظ (العمل) كإشارة لغوية، بيـــد أن المنبع الثانى والثالث غير وارد وردها كمنبع للاصطلاح، بينمـــا يبقـــى المنبـــع الأول (الحقيقى) هو مصدر الاصطلاح وإلا وقع المصطلح فى دائرة المجاز، ومـــن

ثم كان للمد (الاشتراكى) حين بسط نظريته على الفكر أن يستقطع من أرض الواقـع تصورا يحدد بشكل قاطع مفهوما خاصا عن (العمل) فى فكـره النظـرى المجـرد عامة، وفى مجال الأدب خاصة، فهو عمل (منتج) وهو (فعل) من المبدع، و(فـاعل) فى المتلقى، وله من السمات الفنية ما يحدد التصور بشكل قاطع وفـق مـا تـرى (إيديولوجية) الفكر الاشتراكى، وهذا بالتأكيد يختلف إلى حد كبـير عـن مصطلـح آخر، بتصور آخر، لصوت دال آخر؛ لنفس (الشئ) أو (الصـورة العينيـة) هـو (النص) عند أصحاب (النقد ما بعد البنيوى).

فالذى يفصل المصطلح هنا عن الإشارة اللغوية هـو أن مجـال النشـاط الذهنى واقع فى تصور واحد متواطأ عليه من بين تصورات المعنـى الحقيقـى لا المعنى المجازى، لأن ذلك المعنى الحقيقى هو الفاعل الذى يحـدد سـبيل الجمـع والمنع فى حد التعريف الذى يتطلب العمل فى مجال الذهـن المجـرد، وإذا كـان التدرج من الإحساس إلى التصور الذهنى هو أرقى مراتب السلوك البشرى (وفـق ما يرى يوسف مراد)[٨٦] فإنه يجب ألا يفوتنا أن ثمة حدا فاصلا واقعا بين النشـاط الذهنى التخييلى والنشاط الذهنى المجرد، فالأول ينشط فى مجال الفـن والإبـداع، بينما محور الثانى هو الدائرة العلمية الفلسفية، والأول يعنـى بـالحس والوجـدان والثانى يعنى بالفكر والمنطق، وكلاهما أساس التنمية الحضارية فى شتى مجـالات الحياة، وحينئذ يصير التصور فى المجال الذهنى شركا يقع فيه المصطلح مالم نكـن على وعى بذلك الحد الفاصل بين الذهنى المجرد والذهنى التخييلى.

وبالرغم من ذلك فقد تبقى قضية عدم تغير دلالة المصطلح بتغـير الحقـل الدلالى الذى يعمل فيه على حالها من المراوغة، ذلك لأن دلالـة المصطلـح فـى الأساس دلالة عرفية عند أصحاب الحقل المعرفى الواحد، فإذا ما انتقل المصطلـح إلى حقل معرفى آخر، فإن الدلالة تخضع لسلطة أصحاب الحقل المعرفى الجديـد، وهذا ما جعل الثبات الدلالى فى مصطلح المصطلح أمرا مفترضا.

بيد أن الأمر يستوجب عدم الفصل بين آلية الوضع وآلية التلقى، فـإذا مـا استوجب الوضع معنى حقيقيا يعمل فى مجال الذهنى المجرد؛ فـإن التلقـى أيضـا يجب أن يخضع لنفس الأساس، وبما أن هذه فرضيـة تخضـع فـى المقـام الأول للسياق؛ وبما أن السياق "تقليد أدبى راسخ" يدخل فى مجال العرفية أيضـا - فإنـه إذن لن تكون هناك خصوصية فى ثبات شفرة المصطلح أينما وقعت فـى الحقـول الدلالية المعرفية مالم ينطلق الفكر البشرى من أساس علمى تقعيدى مجـرد يتكـئ

على منطق فلسفي واضح تجمع على مفهومه الذاكـــرة العظمـــى أو علـــى الأقـــل أصحاب الحقل المعرفي الواحد.

فالتصور إذن يعنى بالقيمة التداولية الجمالية والعلمية التجريدية، لابـــد وأن يخضع للاصطفاء الدلالي من خلال ذوق مدرب يعي تحولات عصـــره المعرفيـــة، ويتكئ على جهاز استقبال قوى يستطيع تنقية الأجواء الدلاليـــة، ويراعـــي القولبـــة الإيقاعية بدرجة تسمح بسهولة التخزين والاستدعاء والتداول، ويحتفظ لهذا التصـــور بمصداقية مرجعيته المعرفية التي تنبع من المعنى الحقيقي للفظ وتنشط في المجـــال الذهني المجرد المنوط به فعالية التواطؤ والشيوع على الأقل في الحقـــل المعرفـــي الواحد، ومن خلال آلية للتلقي تخضع لنفس النظرية.

وهذا هو الأصل الذي أخاله انبنت عليه المبادئ الأساســية للاصطـــلاح - فيما يخص التصور - في ندوة الرباط سنة ١٩٨١[٨٧]، من حيث اصطفاء المفـــهوم الواحد في الحقل الدلالي الواحد، وتفضيل اللفظ المختص علـــى اللفـــظ المشـــترك، وتفضيل الكلمة الشائعة على النادرة، والدقيقة على المبهمة، وعند (تمام حســـان)[٨٨] بتحديد الدلالة الجامعة المانعة من طريق المعنى الحقيقي لا المجازي، وما قال بـــه (حسين طمان)[٨٩] في سهولة التخزين والاســـتدعاء والتـــداول، ومـــا أكـــد عليـــه (المسدي)[٩٠] من معرفة لنواميس المصطلح في الوضع والتلقي.

أما فيما يخص آلية الوضع فإن هذه الآليـــة تخضـــع لفـــروض معياريـــة وافتراضات حسية تذوقية - سبق الحديث عنها - أما الفروض المعيارية فهي إمـــا لغوية أو تفضيلية، وتنبع المعيارية اللغوية من صيغة القالب الصرفية التـــي تنتمـــي في الأساس إلى جذور لغوية صحيحة يسهل معها تحديد المصدر وتشكيل الصيـــغ الاشتقاقية المختلفة منه وفق معيارية اللغة عموما.

ولأن اللغة العربية لغة اشتقاقية فإن الاشتقاق اللغوي فيها يفتـــح أبوابـــا لا أغلاق لها بين الشارع والآخر بما يسمح بجريان الفكر في قنواتـــه الطبيعيـــة دون تعسر أو تعثر أمام التواطؤ والشيوع، وتتجسد هذه القضيـــة بشـــكل خـــاص عنـــد الوضع أولا ثم بتفضل الترجمة على الاقتراض أو التعريب.

المعيارية اللغوية إذن أساس جوهري يتكئ عليه الشارع كأولويـــة أولـــى تسمح للمصطلح بمشروعيته التواصلية من أجل تحقيق التواطؤ والشيوع وفـــق مـــا تحكمه أصول علم اللغة العام، ولم تقع قولبته في براثن النفور ونشاز الإيقاع.

ولما كان الأدب أرضا خصبة لروافد مختلفة من الحقول المعرفية الفلسفية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية عموما فإنه أصبح على شارحه وشارع نواميسه ومتلقيه أن يتفاعل مع قضاياه من منظور عصره، فليس ثمة خلاف على أن الصراع الثقافى بين القديم والجديد سوف يتمخض عنه توجهات فكرية ومعرفية مغايرة تفضى إلى صراع مصطلحى، ولاشك أن المجتمعات التى بلغت سن الرشد، واستطاعت تقنين مفهوماتها الفكرية والحضارية تكون مصطلحاتها أكثر استقرارا من تلك التى لم تزل على حالها من صراع البقاء والفناء، ولعل استقرار المصطلح يكون مؤشرا صادقا لمدى تقدم حضارة الأمم واستقرار توجهاتها العلمية والمعرفية عموما نحو الرقى المنشود.

والمنظور العصرى يحتم مرجعية التراث فى المقام الأول ما كانت الحاجة إليه أولا، كخيار أفضل، وثانيا : كأحد ركائز تحقيق هوية الذات بما يؤكد انطلاق الفروع من الجذور والاتكاء على الأصل؛ وإلا أصبحنا أبا هشا منبتا تذروه الرياح، وقد تكون هذه الفروع على حالها من الجفاف والشح بعد سنوات عجاف من الركود؛ فى الوقت الذى تندت فيه فروع الآخر، وأينعت فأغدقت، وهذا هو حال الأمم فى كل العصور، والثقافات يغذى بعضها بعضا، ولم تكن فى يوم من الأيام حكرا على أحد، ولم تصنع ثقافة واحدة حضارة أبدا، وحتى الحضارة الإسلامية فى أوج أزدهارها تغذت إلى حد كبير بثقافات الشعوب الأخرى، ولعله أصلٌ من أصول الخلق وضعه الله تبارك وتعالى حينما أنزل القرآن بلسان عربى، ومع ذلك، جاء فيه ما جرى على ألسنة شعوب أخرى جذورا وفروعا[٩١].

وعلى هذا الأساس تشكلت الفروض المعيارية التفضيلية التى تحكم أسس الاصطلاح، ليأتى التراث فى المرتبة الأولى – حسبما أشارت إليه مبادئ وتوصيات ندوة – الرباط سنة ١٩٨١ – ما استقر فيه المصطلح وفق مفاهيم قديمة حديثة أو حديثة قديمة، استطاع من خلالها أن يقهر أمواج ثقافات العصور المتباينة، ثم هو يقفز فى ذاكرة الفكر المعاصر حاملا معه مشروعيته فى الصياغة والمفهوم والتواطؤ والشيوع دون أدنى التباس أو تقعر أو غرابة، وهذه هى الخلية الوراثية التى تحفظ للذات هويتها فى معترك الثقافات المعاصرة شريطة أن يقع عليها من يجليها وينفض ما اعتراها من غبار التباين العرفى فى التواطؤ والشيوع وحسب. وفى الوقت ذاته يفترض فيها ماهو من شأن المصطلح من مرجعية معرفية ثابتة للتصور.

ومن الغبن الجائر المبالغة فى سلطوية الفكر التراثى مالم يتسق مع عصرية التوجه وفلسفة النظرية المطروحة، فالتراث إرثنا، هو مطيتنا ولسنا مطيته، وإن رأى البعض عكس ذلك، وكأنه لا يصح إلا ما وجدنا عليه آباءنا، فليس ثمة عنصرية فى العلم، صحيح أن العالم بناء على بناء وأن الأجيال سلالات من المعارف يكمل بعضها بعضا، ولكن أيضا ليست هذه حقيقة مطلقة، لأنه لو صح ذلك ما أبهر العالم – بما وصل إليه من حضارة – بحضارة المصريين القدماء. إننا إزاء شبكة من العلاقات التى يصعب فض غزلها، وما كان أصلا فى الماضى قد نكتشف الآن أنه ليس بأصل وأن ما بنى عليه باطل، فلكل عصر ثقافاته، ولكل عصر آلياته التى تتناول هذه الثقافات.

ثم إن الطرح النظرى لأى مفهومات مستحدثة هو تشكيل فى الأساس من مواد خام ينبغى ردها فى المقام الأول إلى أصولها وقد تكون هذه الأصول فرعونية أو قبطية أو إسلامية ... أو حتى حديثة، إلا أنها دوما تقع ضمن منظومة تحكم الفكر البشرى عامة، نعم أصبح للفكر البشرى منظومته، وأصبح الحديث عن التفرد والجنس الأوحد – فى مضمار العلم والتكنولوجيا – هراء وضربا من العبث، وفى الوقت ذاته، ليس موكلا لأى أمة الحفاظ على هوية أمة أخرى، فالأصول تنصهر وتذوب مالم تتجسد كائنات حية من لحم ودم، فكرا وسلوكا، فالحفاظ على تراثنا وموروثاتنا هو حفاظ على أصل كونى قبلما يكون حفاظا على ثقافة موروثة ما ساهمت هذه الثقافة فى فكر هذا الكون، وبحثنا عن هويتنا يجب أن نجسده فعلا حيا فى واقعنا المعاصر من خلال معطيات هذا العصر ومقوماته ما اتصل الأمر بالعلم المجرد، وإذا كان قد توقف العمل بالفلسفة عندنا – بعض الشئ – فيما بين الثقافة القديمة والحديثة؛ فإنه بات علينا أن نحتفى بالنظرية ونتحاور بالأصول ما وقع منها فى التراث أو لم يقع دون تحيز أو تعصب أو تعسف.

ولعل المصطلح واقع بجانب منه فى هذا التوجه، الأمر الذى يحكم إلى حد كبير الصراع الأبدى بين الأصالة والمعاصرة، ذلك أننا لا يمكن بحال من الأحوال أن ننفصل عن دائرة الاتصال العالمية فى الفكر والثقافة، وإلا رددنا على أعقابنا، وانطوينا على أنفسنا كالذى يريد أن يفقأ عينيه حتى لا يرى غيره.

إن شرعية مرجعية التراث تنتمى إلى تفرد مفهوماته فى الفكر العالمى من ناحية، ثم كونه الأداة اللغوية ووعاء التداول الخطابى لهذا الفكر من ناحية ثانية، ومن ناحية ثالثة إلى الاتكاء على مجرداته الفكرية التى تتسق مع مفهوماتنا فى

التوجهات المعاصرة. وليس أدل على احتدام الصراع بين الأصالة والمعاصرة فـي هذه التوجهات من طرح ما يزيد عن سبعة أصـوات دالـة لتصـور أوحـد هـي السيميائية، والسيمائية، والسـيمية، والسـميولوجية، والسـميوطيقية، والعلاماتيـة، والرموزية، والدلائلية، والإشارية ... إلخ، وكلها مصطلحات تعيث كيف تشاء فـي فكرنا المعاصر ولم نستقر على أحدها بعد ثم إنك تجد مصطلحات مثـل : الطبـع، والصنعة، والتكلف، والسبك، والفحولة، تحكم توجهات البعض النقدية حتـى الآن، وكأن النظريات الحديثة فى توجهات الفكر المجرد (كفر) ومن يقول بها (زنديـق). هذا ولما تزل أيضا مصطلحات مثل الانحراف، والتكرار والالتفات، على حالها مـن القلق بين التوجهات القديمة والتوجهات الحديثة، ولعل كل ذلك كان نتاجـا طبيعيـا لسوء فهم استفعال التراث، إما بالمغالاة فيه، أو الانقطاع عنه البته، وهذان أمـران كلاهما مر.

ويجيئ الاشتقاق العام فى المرتبة الثانية بعد استفعال التراث، ثم الترجمـة، فالتعريب، فالنحت، فما لم نجد أصوله ولا فروعه علينا أن نضعها له أيامـا كـانت الوسيلة، على أن يكون ثمة تفضيل – وفقا لما أوصت به ندوة الرباط سـنة ١٩٨١ – للكلمات العربية الفصحية المتواترة على الكلمة المعربة، وتفضيل الكلمة المفـردة لأنها تساعد على تسهيل الاشتقاق والنسبة والإضافة والتثنيـة والجمـع، ومراعـاة اتفاقالمصطلح بالمعنى الشائع للكلمة (الإشارة اللغوية).

والاشتقاق "هو عملية استخراج لفظ من لفظ أو صيغة من أخرى، والقيـاس هو الأساس الذى تبنى عليه هذه العملية، وهو المبرر الذى تستند عليه مثـل هـذه العملية الاشتقاقية كى يصبح المشتق مقبولا معترفا به ... وكثير من تلك الصيـغ التى يجوز اشتقاقها لا وجود لها فى نص صحيح من نصوص اللغة. فهناك فـرق كبير بين ما يجوز لنا اشتقاقه من صيغ، وما اشتق فعلا واستعمل فى أساليب اللغـة المروية عند العرب"[٩٢] والنوع الأخير من الاشتقاق هو ما يقـع ضمـن الاشـتقاق اللغوى، بينما يقع الأول أو ما يصطلح عليه بالاشتقاق العام[٩٣] ضمـن المعياريـة التفضيلية لأنه نشاط إبداعى يضيف إلى اللغة مالا يخرج عن أصولها وقواعدهـا، ويقع فى أعلى درجات التوليد.

وليس بالضرورة أن يتكئ الاشتقاق العام المصطلحى على أصول لغويـة، فقد يتجاوزها إلى القياس بالاتكاء على شخصية مشهورة حقيقية أواعتباريـة مثـل مصطلح (الإطراء الممجوج Puffery) "وقد اشتق هذا المصطلـح بـلا شـك مـن

شخصية السيد بيف M.r puff الذى يمثل الناقد المزيف والمضجر فى إطنابـــه ٠٠٠ فى مسرحية "الناقد" لشيريدان"[٩٤]، وكذلك مصطلح (البريختية) فى نسبه إلى مذهـب الكاتب المسرحى برتولد بريخت، "وفقا لهذا المنحى فى اشتقاق المصطلـــح صـــار كثير من المذاهب الفكرية والاجتماعية والسياسية والأدبية والفنية معروفـــا بأســـماء أصحابها بإضافة صيغة النسب ism إلى اسم العلم، أى تحويل اسم العلم إلى مصـدر صناعى"[٩٥].

ومن نافلة القول، إن المجمع اللغوى كان قد سبق ودعا إلى التوســـع فـــى الاشتقاق والقياس كما أجاز الاشتقاق من أسماء الأعيان والجواهر، كما أقر قياســـية المصدر الصناعى للدلالة على النظريات والمذاهب الفلسفية والعلمية، وهو أيضا مـا فعله الأقدمون حينما قالوا بالجبرية والقدرية[٩٦].

ويلعب الاشتقاق العام دورا رئيسا فى تشكيل المصطلح واللغة عموما مـــن خلال الاتكاء على مالا حصر له من صيغ معيارية قابلة للقياس عليها، حتـــى أنـــه يمكن القول إن لغتنا العربية بهذا التشريع المواكب لوضعيتها صارت لغة حية أبـــد الدهر، فلم تزل على خصوبتها فى إفراخ لغة من لغـــة، بمـــا يجعلـــها لغـــة كـــل العصور، وفى الآن ذاته تبقى لها بكارتها ما استطعنا أن نحفظ لها تلـــك الأصـــول الأولى، ثم هى تحافظ على شرعية الذوق العام فى التواطؤ والشيوع – كما يقـــول (تمام حسان) [٩٧] – لأنه لا يكفى أن نصل إلى مصطلح صحت معياريـــة اشـــتقاقه وقياسه، ثم طوته صفحات الكتب، ولم تقف قضية القياس عند هذا الحـــد، فـــهو إن كان بمثابة "المكيال أو الميزان الذى يبين لنا الصحيح من الزائف، وما يقبـــل ومـــا يرفض، [٩٨] فهو ليس من السهولة بمكان تحقيقه، فبعض كتـــب اللغـــة إذا ذكـــرت المصادر قد لا تذكر أفعالها ولا أبوابها والعكس صحيح، فنضطر إلى قيـــاس علـــى قياس لاستنباط مجهول من معلوم، ثم تأتى قضية المعنـــى والدلالـــة المنـــوط بـــها اعتباطية اللفظ على نحو ما صاحب كلمة (الخمر) التـــى كـــانت مقصـــورة علـــى عصير العنب المسكر فأصبحت تفيد كل ما هو مسكر ولم يتخذ من العنب[٩٩].

بيد أن القياس فى الأساس اجتهاد يبدأ بسلوك فردى، مالم يستند إلى ركـــائز قوية فى تحقيق المعيارية واستبصار بمجريات الأصل ثم الفرع الوليد منه؛ فإنه لـــن يبرح موضوعه مالم يذهب أدراج الرياح فى معترك التداول والشيوع.

وانطلاقا من توطيد دعائم الذات وتحقيق الهوية كانت أفضلية التراث فـــى اعتباره مصدرا أولا فى التشريع المصطلحى بقدرته علـــى التلبيـــة الفوريـــة، ثـــم

احتوائه بين ضفتية المعيارية والوصفية أصول القياس الذى يحقق الاشتقاق فتحقــق مشروعية النسب للنتاج التكاثرى للغة. وانطلاقا من نفس الأساس تتشابك الأفضليـة فى المرتبة الثالثة (بعد استفعال التراث، والاشتقاق العام) بين الترجمة والتعريـــب، ذلك أن الترجمة هنا نقل دلالة لفظ لغوى أجنبية إلى اللغة العربيـــة، فـــى حيـــن أن التعريب نقل بنية لفظ أجنبى بعد تهذيبها على معيارية القياس مع دلالتــــه أيضـــا. واللغة العربية فى الحالتين تحفظ كينونتها، غير أن الترجمة تحفـــظ لـــها جذرهـــا القياسى الأول وما يستتبعه من فعالية نشاط لقياس جديد، بينما اللفظ المعرب يتجمـــد النشاط القياسى عنده على اعتباره آخر مراحل القياس، وقد تتجمـــد معـــه دلالتـــه، وبدهى أنه كلما ارتفعت نسبة الدخيل فى اللغة فقدت حيويتها وخصوبتها وقدرتـــــها على التناسل، ذلك فضلا عن أن (المعرب) لفظ جامد بينما المترجم مشـــتق مـــا رد إلى مشتق، فالترجمة إذن حلقة أولى بالتواصل فى سلسلة الاتكـــاء علـــى الأصـــل التراثى والحفاظ على حيوية اللغة وتحقيق الهوية، ويضرب لنا (علـــى القاســمى) [١٠٠] مثلا حيا على ذلك بكلمة (راديو) وكيف أنه بتعريبها يمكن أن تحـــدث شـــللا لسانيا فى تداول مشتقات لفظ جامد أصلا؛ بينما حين تم ترجمتـــها بكلمـــة عربيـــة جذرها (ذاع) فتحت لغة على لغة فنقول أذاع، إذاعة، محطـــة الإذاعـــة، مذيـــع، مذيعة. وهكذا شأن الترجمة.

ويقع على الترجمة العبء الأكبر فى تحقيق العديد من المعادلات الصعبـــة التى تبدأ بالتصور فالقالب فشرعية الصيغة ثم قدرتها على التداول والشيوع، وذلـــك بعد رحلة شاقة إلى التراث بحثا عن المقابل الأصولى من عدمـــه، ثـــم الإعـــراج على منازل الاشتقاق والقياس، حتى إذا ما كانت كل الأبواب موصدة، تبـــدأ رحلـــة سياقية ومعرفية أخرى؛ على أن تكون الدلالة هى محور البحث لا حرفيـــة اللفـــظ، وفى ذلك شعرة قد تكون هى القشة التى تقسم ظـــهر البعـــير وقـــد تكـــون شـــعرة (معاوية) تحمل من الألفة والمودة ما يفضى إلى استجلاء المعنى واحتـــواء الدلالـــة عن طريق فعاليتها فى الأصل من خلال الجذور، فالدخان الذى تجمع فـــى بـــؤرة الإبصار ليس هو النار، واللفظ ما هو إلا وعاء، يفترض فيه العمل كإشارة لغويـــة كما يفترض ارتقاؤه إلى المصطلح والمعول عليه ذلك هو السياق، والسياق له آليـــة قراءة محكومة بالحقل المعرفى الواقع فيه، فقد يجيد كل من يجيد الإنجليزية (مثـــلا) نقل أوعية لفظية؛ ولكن يصعب عليه نقل سياقها الدلالى مـــالم يكـــن علـــى بينـــة بمجرياته فى الأصل المنقول عنه.

إن عملية صوغ المصطلح كعملية إبداعية تخضـــع عنـــد الترجمـــة لكـــل نواميس وضع المصطلح التى تبدأ بالاصطفاء الدلالى الذى يحفظ للقيمـــة فعاليتـــها وقدرتها على التواطؤ والشيوع وتنتهى عند درجة التفضيل التـــى توقـــف عندهـــا الشارع، ثم يلقى ما فى يمينه فى معترك التداول، فإما تكتب له الحياة، فيسرى فـــى عقولنا ووجداننا، مجرى العروق فى الدم، أو يبقى على حاله من المراوغـــة بيـــن الصعود والهبوط، أو تلفظه الذاكرة الجمعية فيهوى كأن لم يكن.

فشأن الترجمة شأن المصطلح فيما يحكمه من أسس ونواميس بـــدءا مـــن تمثله كقيمة تتطلب قدرة خاصة على الاصطفاء الدلالى واحتواء التصور، ثم هـــى يحكمها كما يحكم وضع المصطلح آلية خاصة تستشرف الإيحاء المبتغـــى وتعـــى القولبة الإيقاعية ثم تحافظ على المعيارية اللغوية والتفضيلية فى كل مـــن اللغتيـــن، المنقول منها، والمنقول إليها، فليست القدرة التعبيرية أو معرفة قوانين اللغة كفيلـــة بالوفاء بالوضع الأمثل أو ترجمة مصطلح له القدرة على اجتياز العوائق وتخطـــى السدود؛ فى غياب الوعى الحقيقى بكل ما يحيط به وما يفضى إليه، "ومن الأمثلـــة على نقص المعرفة اللغوية لدى كثير من المشتغلين العرب بـــالعلوم فـــى الوقـــت الحاضر أن المصطلح المقابل للفظ الإنجليزى Linguistics سمى بـــاثنين وعشـــرين اسما قبل أن يستقر – تقريبا– لدى كثير من الدارسين على مصطلح (اللســـانيات). وذلك على الرغم من أن هذا المصطلح نفسه موجود بدلالته الحاليـــة تقريبـــا فـــى قاموس المحكم لابن سيده، وكما يوضح عبد السلام المسدى فإن هذه التسمية لم تتـــم إلا بعد اخفاقات كثيرة أعقبها اتفـــاق ظـــهر فـــى توصيـــات بعـــض المؤتمـــرات المتخصصة، مع أن السليقة اللغوية التى قادت إلى اقتراحه بعد جهد جهيد هى التـــى قادت ابن سيده إليه"[101].

ويتفق (حمزة المزينى)[102] مع ما نحاول التأصيل له مـــن أن المصطلـــح يفترض فيه ثبات دلالة تصوره أياما كان الحقل الدلالى والمعرفى الواقع فيه، ولكـــن شتان بين الفرض والواقع، لأنه إذا صدقت هذه المقولة فإنها تؤكد شرعية الترجمـــة الحرفية من خلال لفظ المصطلح، بيد أن المصطلح نتاج عرفى تحكمه آلية التواطـــؤ والشيوع وفق حقله المعرفى الواقع فيه – كما سبق القول – ولا يمكن التحقق مـــن ذلك إلا عن طريق النشاط المعرفى فى الحقل الواقع فيه فى لغـــة الأصـــل، لـــذا لا نستبعد أن تقع أبصارنا على قضايا مصطلحية تنشط جذورها فى الأساس فى الحقـــل

المعرفى المنقول منه ما اتكأت الترجمة على لفظ المصطلح وحده دون البحث فـــى دلالة تصوره حيث وضع المقابل العربى له.

إن العرب حين اعترى معجمهم القصـــور عـــن تلبيـــة حاجتـــهم لجـــأوا بالضرورة من خلال القياس إلى الاشتقاق العام، ثم هم ما يزالـــون علـــى إيمانـــهم باعتباطية الإشارة حتى استحدثوا دلالات جديدة لألفاظ اللغـــة المتداولـــة، "بـــل إن وعيهم بحقيقة هذه العلاقة بين المسمى والاسم جعلـــهم يســـتخدمون المصطلحـــات الأجنبية من غير أى شعور بالحرج إما معربة أو بأشكالها الأصليـــة"[١٠٣]، ولعـــل هذه الموضوعية فى المواضعة الأولى لدى الشـــارع العربـــى فتحـــت آفاقـــا مـــن المعارف ما كانت لتصل إلينا لولا هذه الفطنة التى شرعت باحتضـــان (التصـــور) بالدرجة الأولى ما تناسب قالبه مع شرعية اللغة، فالتعريب مـــا هـــو إلا "إخضـــاع اللفظ الأجنبى لطرق الصياغة العربية، وللعادات النطقية العربية، وهـــو مـــن ثـــم يتضمن التزاما صارما بالأصوات العربية، والتزاما أقل صرامة بظواهـــر التـــأليف وتجاور الحروف فى الكلمة الواحدة، ثم التزام أقل مـــن ذلـــك بـــالصيغ الصرفيـــة العربية.."[١٠٤]، وهذه قاعدة قد ترقى باللغة إلى سيرتها الأولى من حيـــث كونـــها وسيلة التواصل بين بنى البشر، على حساب هويتها هى حينما تردخ لآلية الاحتفـــاظ بشكل اللفظ الأصلى عن طريق الاقتراض.

فإذا كانت لكل لغة معياريتها، وهذه المعيارية هى التى تحفـــظ لـــها حـــق الحياة والبقاء، وفى الآن ذاته تأتى فعالية المعيارية العامة التى تجتمع عليـــها كـــل اللغات، ويقع ضمن ما يقع فيها تلك العلاقة الاعتباطية التى تحكم الصـــوت الـــدال بتصوره، ولما بلغت هذه الاعتباطية قمتها فى (الإشارة اللغويـــة) ووصلـــت إلـــى درجة الصفر فى (المصطلح)؛ فإن التصور يصبح محورا رئيسا ثابتا فى معطائيـــة اللغات من حيث كونها أداة للتواصل الفكرى، ومن ثم فـــإن التصـــور وفـــق هـــذا المفهوم يصير هو أصل التواصل وليس الهيكل أو (الصوت الدال) الذى يحتويـــة، ولو تعطل التصور لصالح الصوت الدال؛ لتعطل معه الكثير من مجريـــات الدلالـــة التى ينتمى إليها الفكر المجرد ولأصيبت الدائرة الفكرية التواصلية بقدر غير يســـير من الضبابية فى استجلاء الأمور، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن مشـــروعية القالب تتصل فى الأساس – فى حالة التعريب – بسهولة النطق وفـــق آليـــة عمـــل اللسان العربى، وهو عامل فعال لا يقبل المزايدة فى تحقيق التواطؤ والشيوع، فلـــو تحقق له بغيته من خلال مطاوعة الصيغة للتعريب فبها وحسنت؛ وإن لم يكن فقـــد

يكون فى كون أصل الترجمة أصل الوضع ما يحفظ للفظ معياريته الصوتية بما لا يتنافى مع طبيعة اللسان العربى أيضا، ومن ثم يأخذ شرعيته فى حقله الجديد عن طريق الاقتراض، وتلك هى النار التى تكمن تحت الرماد!

فإذا كان الاشتقاق العام للمصطلح يحتفظ للغة بكينونتها الشاملة صوتا دالا وتصورا ودلالة من نبع أصلى بتواصل الاشتقاق، والترجمة المصطلحية تعطل الاشتقاق عند التصور المرجعى للمصطلح على الرغم من احتفاظها بالتواصل السلالى للفظ فى القياس، والتعريب يثبط ذلك القياس تماما عند آخر صورة تشكل عندها اللفظ – فإن (الاقتراض) يمحو تماما هوية ذلك الوعاء ويعول اللغة على لغة أخرى، ولنا أن نتصور مدى خطورة ذلك حينما ندرك ما نحن عليه من وضع على سلم الرقى الحضارى والتقنى، ذلك الذى يمنح كل مخترع الحق فى تسمية اختراعه المستحدث بلغته، فهو صاحب الصياغة الأولى والدلالة الأولى لمخترع أنا شريك له فى استخدامه وحسب، ولو فتح الباب على مصراعيه للاقتراض واستيراد اللغة أيضا لتجمدت لغتنا العربية وشاخت؛ ما دمنا على حالنا من التردى، وما دامت اللغة على حالها من الإحلال والإزاحة.

إن المشرع الأول حينما أقر (التعريب) و (الاقتراض) ما دعت الضرورة إلى ذلك، كان يدخل باللغة العربية وثقافتها على لغات وثقافات العالم دخول المنتصر الذى يقنن ويؤصل ويخترع، وأياما كان حجم الاقتراض أو التعريب، فإن لغة المنتصر غالبا هى الأقوى، وهى التى لا يبقى من استنفاد طاقتها سوى أقل القليل، أما ما كان فى عصور السليقة أو ما قبل التقعيد، وما قبل الفتوحات الإسلامية فإن استعارتهم "كانت استعارة ضرورة وحاجة ملحة، على أنهم فى القليل من الأحيان قد اقتبسوا أيضا بعض تلك الألفاظ الأجنبية التى لها نظائر فى لغتهم فى المعنى والدلالة، إما لإعجابهم بأصحاب هذه الألفاظ والشعور بأنهم أرقى ثقافة وحضارة أو للدعابة والتفكه"[١٠٥]، وتلك الألفاظ قد أخضعها العرب لمعيارية الصوت العربى نطقا وكتابة حتى عرفت فيما بعد بالمعرب، "أما غيرها من الكلمات الأجنبية التى بقيت على صورتها الأصلية فقليل عددها، وقد ظلت قليلة الشيوع والدوران، وأطلق عليها "الأعجمى الدخيل"، كأنما أريد بهذا استبعادها عن الألفاظ العربية الأصلية ولكن المؤلفين من المتأخرين لم يلتزموا هذا الوصف أو هذا التمييز فى علاجهم للألفاظ التى اقترضها العرب"[١٠٦].

أما ما نحن عليه الآن فهو اشبه بحال المنهزم حضاريا، وأصبحت اللغة على حالها من الخنوع فى استئناث الدخيل، واستسلمت الثقافة العربية بكل ما لديها من قوى متداعية إلى الردوخ لذلك الطوفان الجارف من التراكيب المصطلحية التى هزمنا بها لغتنا فى عقر دارها، وهاتيك : الميتونيما، وسينكدوكى، وأيديولوجيم، والفينومينولوجى، والأيزوتوب، والمود، والموتيف، والليموتيف، والبوليسيما، والأليجورى ... إلخ، وليتها كانت توجهات لغوية وحسب، بل تمخض عنها ما أودى بمفهوم وجدوى المصطلح وما يستتبعه من مناخ فكرية تجريدية يفترض فيها التوجه العلمى والتقنى الذى يأخذ بيد الإنسان العربى المعاصر لا رأسه ولحيته.

وإذا كان مجمع اللغة العربية قد أجاز "أن تستعمل بعض الألفاظ الأعجمية عند الضرورة على طريق العرب فى تعريبهم"(١٠٧)، فأقل ما يرتجى هو أن يعى الشارع العربى مدى هذه الضرورة، ثم هو على وعيه بحال المعيارية التفضيلية فى أسس الاصطلاح والتى تنأى قدر المستطاع عن الدخيل ولا تلجأ إليه إلا عند الضرورة القاهرة على حد تعبير (المسدى) "لأنها تمس خصوصيات بالغة الدقة إذا بحثت لها فى لغتك عن بديل مطابق أعوزتك الحيلة وإذا ترجمتها على سبيل التقريب أو المحاكاة حرفتها عما هى عليه عند أهلها، وأدخلت الضيم على أخواتها فى لغتك التى بها تحاكيها"(١٠٨)، فكأننا واللغة نعادل بانسجامها الدلالى بعض عقمها الاشتقاقى فى غير إسراف أو صدود. "ولئن أصاب لفظ "الواقعية" فى اللغة العربية مرماه الدقيق لأداء المفهوم الأجنبى القائم فى كلمة "رايليسم Realisme" التى ظهرت فى اللغة الفرنسية لأول مرة بدلالتها الأدبية سنة ١٨٣٣ فإن التيار الأدبى المضاد والذى ساد فى مطلع القرن العشرين - وابتكرت له فى اللسان الفرنسى سنة ١٩٢٠ لفظة "سوريليسم " - لم يجد الترجمة الملائمة، ولعل تركيب اللفظ الأجنبى من لفظة أصلية تعنى الواقعية ومن أداة مزيدة فى مطلع الكلمة - تدل فى سياق المحسوسات على معنى الفوقية وفى سياق المجردات على معنى المزايدة - هو الذى عقد عملية الترجمة وجعل آلية النقل أيسر منالا فلم يقل فى اللغة العربية عن هذا التيار "المدرسة فوق الواقعية" أو "أدب ما فوق الواقع"، وإنما استعير اللفظ الأجنبى وأجريت عليه تعديلات صوتية ومقطعية حتى يتحول الدخيل معربا وذلك بأن أبقى على عنصرين من عناصر الكلمة وترجم عنصرها الثالث الذى هو اللاحقة الدالة على المنزع الفكرى - أو المذهب بصفة عامة - فقيل "سريالية" على قالب المصدر الصناعى"(١٠٩).

ويعود (شكرى عياد) ليؤكد ما أسلفنا تأكيده أنه "إذا كان ثمة خوف مـــن أن تنهزم هذه اللغة أمام أرتال الألفاظ العلمية والتكنولوجية فليس ذلـــك لضعـــف فـــى المقدرة اللغوية الكامنة فى نفوس أبنائها ولا لتقصير فى أدائها العادى بـــل لتخلفنـــا العلمى"(١١٠).

واتباعا لأسس الدرس المدرسى فإن آلية الوضع وما يتبعها من تواطـــؤ أو شيوع لاتتم فى يوم وليلة، ولا بقرار سلطوى أو قانون اســـتثنائى مـــن الواضـــع، ومهما كان التحصن بأسس ومعيارية المواضعة؛ فإن ثمة متسعا من الوقت تحكمـــه آلية التداول حتى يستقر ذلك العضو الجديد وينسجم مع باقى أعضاء الجسد، وسـواء أكان السبيل إلى ذلك الذوق المدرب، أو إجماع الذاكرة العظمى، أو بتدخل إحـــدى الجهات الراعية للغة، فإنه من الموضوعية كتابة لفظ المصطلح الجديد إن جاء مـــن لغة غير العربية بلغته الأصلية التى كانت بمثابة (القابلة) لمولده – أمام المصطلـــح الموضوع بالعربية، وذلك حفاظا على مصداقية النهج، حتى يستقر المصطلح علـــى صورته النهائية، بعد استنفاد كـل الطاقـات الموجهـة للعمـل علـى اسـتقراره، فالمصطلح فى جوهره عمل جماعى لذاكرة أمة، وإن كانت مشروعيته تبدأ بشـــارع أول هو أحد أفرادها.

ثم يأتى النحت على أدنى درجات التفضيـــل فـــى الوضـــع المصطلحـــى باعتباره "حدثا عارضا فى اللسان العربى، وتكيفا طارئا على جهازه"(١١١)، فـــهو إن كان معنى بالاختزال أو الاختصار فإن صيغته تصبح عبئـــا ثقيـــلا علـــى الصيـــغ اللغوية، فإذا ما كان التعريب يتمتع بالقياس ثم يوصد بابه خلفه؛ فإن (النحت) فـــى أساسه صيغة شاذة عن الأصل القياسى، ولما يزل موقف المجمع منه على حاله من التردد بين القبول والرفض(١١٢)، فى الوقت الذى امتد فيه إلى صياغات مؤثرة فـــى المصطلحات العلمية، الطبية منها خاصة، ثم نجده بين أيدينا فى مصطلحـــات مثـــل (اللاوعى)، و(اللاشعور)، و(الميتافيزيقا)، و(الميتالغويـــة)، و(اللانهائيـــة، الـــخ، "والمتتبع لتاريخ اللغة العربية يدرك كيف كان أمر احتضان اللفظ الأعجمى أهـــون على العرب من اللجوء إلى النحت الذى يؤدى إلى شذوذ فى الأوزان أوعجمة فـــى ترتيب الأصوات وتوزيع المقاطع".(١١٣)

غير أن تمتع الصيغة المنحوته بخاصية الاختزال يعطيها مـــن القـــوة مـــا يدفعها إلى فعالية ذهنية عالية فى الأجواء العلمية والتجريدية، ولأن الذهن بطبيعتـــه يميل إلى ما يشحذه، ويرضى حاجته إلى الإعمال والتفرد، فإنه بات على اللغـــة أن

تضحى مرة أخرى بالشكل فى سبيل الحاجة الملحة إلى نسقية الخطاب العلمى الاختزالى الذى يصبو إلى الدلالة المجردة من أيسر السبل، والتى يقع النحت على قوارعها عاريا من كل شئ إلا مثيره الذهنى الذى يؤجج حتمية التواصل دون شطط أو اسهاب أوفضول، وذلك ما يدفعنا إلى الاتفاق مع مقولة (إبراهيم أنيس)[114] بضرورة الاعتدال لدى المجمع اللغوى إزاء شرعية النحت، إن كان ثمة ما يستوقف زحف الذاكرة الجمعية إليه، من خلال تداولها الفعلى الشائع لصيغ النحت المصطلحية فى واقعنا الفكرى والثقافى، وهو ما يتفق أيضاً مع مبدأ أساسى من المبادئ التى أرستها ندوة الرباط سنة ١٩٨١، من حيث كون النحت فى الوضع الأخير فى الترتيب التفضيلى، ثم التأكيد على تفضيل الكلمة الشائعة على الكلمة النادرة أو الغريبة؛ إلا إذا التبس معنى المصطلح العلمى بالمعنى الشائع المتداول لتلك الكلمة.

الهوامش

١- انظر - علم اللغة العام، فردينان دى سوسير، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، العراق سنة ١٩٨٨ ط٢، ص٨٤ - ٨٩ .
- عصر البنيوية - إديث كريزويل - ترجمة جابر عصفور (رأى المترجم)، الهيئة العامة للكتاب، آفاق الترجمة ع١٧، سنة ١٩٩٦، ص٤٠٩ - ص٤١٠ .

٢- انظر : الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامى، نادى جدة سنة ١٩٨٥، ص٤٧، عن :
dnA sreval yB .narT(,.R sehtraB ,ygoloimeS fo stnemelE
.٥٠ .P ,١٩٨٠ ,kroY weN ,)htimS.C

٣- السابق.

٤- انظر : معيار العلم، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف سنة ١٩٦١، ص٧٩ . وذكر ذلك (الغذامى) كما أشار إلى ورود المعنى نفسه فى كتاب (الشعر) لابن سينا، تحقيق عبد الرحمن بدوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة لسنة ١٩٦٦، ص٦٦. انظر السابق، ص٥٠

٥- اللسان مادة (حرب).

٦- الخطيئة والتكفير، ص٤٨، وانظر : اللسان مادة (قها).

٧- عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٩، ط٢، ص٢٤ .

٨- السابق ص٩٨ .

٩- السابق ص٩٩ .

١٠- انظر : الحصليه اللغوية، أحمد محمد المعتوق، عالم المعرفة ع٢١٢، أغسطس سنة ١٩٩٦، ص٤٧

١١- انظر : أسس المصطلحية، محمد محمد حلمى، مجلة علامات ج٨ م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص٢٨٣، عن :

- ygolonimret fo yroeht lareneG ehT)١٩٨٣(.H ,rebleF nedalB/noitanemuceD aled sraihC[noitamrofni rof leciteroehtA .٩١ - ٨٥ .P ,٣/٢ .oN ,٣٧]tatnemucoD edroov

١٢- انظر : السابق.

١٣- انظر : السابق، ص٢٨٥ .

١٤- انظر : السابق، ص٢٨٤ .

١٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون، ت أحمد حسان، كتابات نقدية ع٤ سبتمبر سنة ١٩٩١، ص١٢٦ .

١٦- انظر : مقدمة فى نظرية الآدب، تيرى إيجلتون، ت، أحمد حسان، كتابات نقدية ع١، سبتمبر سنة ١٩٩١، ص١٦٨ .

١٧- اللغة بين المعيارية والوصفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء سنة ١٩٨٠، ص١٦٣/١٦٤

١٨- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م٧،ع٣،٤، سنة ١٩٨٧، ص٩٨،٩٩ .

١٩- الأسس اللغوية لعلم المصطلح مكتبة غريب القاهرة سنة ١٩٩٣، ص١١،١٢٠

٢٠- السابق.

٢١- قراءة فى معنى المعنى، مجلة فصول م٧،ع٣،٤ ، سنة ١٩٨٧، ص٣٧ وما بعدها.

22- ,skooB niugneP ,smreT yraretiL fo yranoitciD A ,nodduC .A.J .١٠٤ .P ,١٩٨٢ nodnoL

23- lisaB ,scitenohP dnA scitsiugniL fo yranoitciD A ,latsyrC divaD .١٥٢ .P ,١٩٨٩ ,egdirbmoC dnA drofxO llew kcalB

٢٤- انظر : إشكالية المصطلح، إبراهيم مصطفى إبراهيم، وزارة الثقافة، سلسلة الفلسفة العلم ع٣، سنة ١٩٩٦، ص١٠١ .

٢٥- انظر : أسس المصطلحية، محمد محمد حلمى، مجلة علامات ج٨، م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص٢٨٣ .

٢٦- انظر : السابق ص٢٨٤ .

٢٧- تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية، مجلة علامات ج٨،م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٧٥ - ص١٧٦ .

٢٨- انظر : السابق.

٢٩- السابق.

٣٠- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، سامى البـــدراوى، عيـــن للدراســـات والبحوث سنة ١٩٩٥ ص٩٤،٩٥ •
٣١- عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٩، ط٢، ص٢٤ •
٣٢- محمود فهمى حجازى، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب القاهرة، ســـنة ١٩٩٣، ط٢، ص٧ •
٣٣- على القاسمى، المصطلحية، الموسوعة الصغـــيرة، ع١٦٩، العـــراق ســـنة ١٩٨٥، ص٢١٥ •
٣٤- محمد محمد حلمى، أسس المصطلحية، مجلة علامات، ج٨م٢، يونية ســنة ١٩٩٢، ص٢٩٠ •
٣٥- انظر : الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص١١ •
٣٦- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات، ج٨م٢، يونيـــة ســـنة ١٩٩٣، ص١١٢-١١٣ •
٣٧- السابق•
٣٨- السابق•
٣٩- انظر : الكشاف للزمخشرى، ج١، دار الريان سنة ١٩٨٧، ط٣، ص١٢٦ •
٤٠- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات جـــ٨م٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص١١٣ •
٤١- اخترت (إشارة لغوية) للتعبير عن وحدات اللغة الدالة، دون اللفظ؛ لأنه معنى عنـــد علماء اللغة بالصوت المنطوق وحسب (الحصيلة اللغوية/٤٧)، ودون الكلمة؛ لأنـــها مفرد الكلام يمكن أن تحدث خلطا مع مفهوم (دى سوسير) عنه باعتباره نطقا فرديـــا غير اجتماعى أو حوارى (مقدمة فى نظرية الأدب/١٤١)، ودون العلامة؛ لارتباطها بما تشير إليه علاميا عند (بيرس) خارج الصورة العينية للفظ، مثل علامة الدخـــان على النار (مقدمة فى نظرية الأدب/١٢٦)، وكذلك دون الرمز؛ لدلالتـــه العلاماتيـــة أيضا على فعالية الإشارة، وارتباطه بمرجعية تعسفية عند (سوسير) (مقدمـــة فـــى نظرية الأدب /١٢٦)، وذلك من ناحية، ومن ناحية أخرى على اعتبار الرمز الفنـــى شيئا حسيا يشير إلى معنوى لا يقع تحت الحواس (الرمز والرمزية/٤٠) وهـــو مـــا يقصيه تماما عن دائرة الاختيار•
٤٢- للمزيد من الضوء على هذه النظرية انظر :
- Closing Statement : Linguistics And Poetics, Jakobson, Combridge, Prass.1978, P. 353.

- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة ع سـنة ١٩٩٥، ص٢١
- نظرية اللغة الأدبية، خوسية إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب سنة ١٩٩٢، ص٥٢ ٠
- الخطيئة والتكفير، ص٧ ٠

٤٣- انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية تونـس سنة ١٩٦٦، ص٣٤٦ ٠

٤٤- انظر : السابق٠ وقد ذكر ذلك (الغذامى)، انظر الخطيئة والتكفير ص١٥ ٠

٤٥- الخطيئة والتكفير، ص١٥ ٠

٤٦- انظر : السابق٠

٤٧- انظر : الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص٩٠-٩١ ٠

٤٨- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص٩ ٠

٤٩- مجلة فصول (ندوة العدد)، م٥ع١ سنة ١٩٨٤، ص٢١٥ ٠

٥٠- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامـات جـ٨م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٥٥ ٠

٥١- بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص٤٥ ٠

٥٢- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة سنة ١٩٧٨، ص٦٤ ٠

٥٣- السابق٠

٥٤- نظرية اللغة الأدبية، ت٠ حامدأبو أحمد، دار غريب، القاهرة نة ١٩٩٢ ص٥٢ ٠

٥٥- نبيلة إبراهيم، القارئ والنص، مجلة فصول م٥ع١ أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص١٠١ ٠

٥٦- انظر : السابق٠

٥٧- نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى، مجلة عالم الفكر، م٢٢ع٣،٤، يونيه سـنة ١٩٩٤، ص٩٠،٩١ ٠

٥٨- عن الهيئة العامة لتصور الثقافة، سلسلة (كتابات نقدية)، ع٥٤ سنة١٩٩٦ ٠

٥٩- مدخل إلى السميوطيقا، دار إلياس، القاهرة، ص١٧ ٠

٦٠- علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب سنة ١٩٩١، ص٧٨ ٠

٦١- مجدى وهبه، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ص٥٠٩ ٠

٦٢- انظر : الخطيئة والتكفير جـ٣١ ٠ وانظر :

- Structuralism Piaget, J. (trans.by C.Machler), Harper colophon Books, New York, 1970, P.5.

٦٣- السابق، ص٣٢ ٠

٦٤- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، ص٤١، عن :

- Bateson, F.W. English Poetry : Acritical Introducion, London 1950, Pag. 25.

٦٥- انظر : الخطيئة والتفكير، ص٨٠ عن :

- Abrams, M. H. The Mirror And The Lamp, Oxford University Press, New Yourk, 1953. P. 283.

٦٦- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الحلبي سنة ١٩٤٤، ج٣، ص١٣١-١٣٢ .

٦٧- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٢،٦٣ .

٦٨- انظر : النص الأدبى وقضاياه، محمد الهادى الطربلسى، مجلة فصول م٥ع١ سنة ١٩٨٤، ص١٢٤ .

٦٩- انظر : السابق.

٧٠- عبد السلام المسدى، النقد والحداثة، دار أمية تونس سنة ١٩٨٩، ص٨ .

٧١- انظر : الأصول، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتابة سنة ١٩٨٢، ص٨١ .

٧٢- السابق.

٧٣- تمام حسان، الأصول، ص٨١ .

٧٤- انظر السابق.

٧٥- المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٤ .

٧٦- محمد عفيفى مطر، أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، قراءة، دار الشئون الثقافية، بغداد سنة ١٩٨٦، ص٢٥ .

٧٧- توفيق الزيدى، تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية، مجلة علامات، ص١٧٨ .

٧٨- انظر : السابق. وانظر اللسان مادة (طبع).

٧٩- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، تمام حسان، ص١٦٣ .

٨٠- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٢ .

٨١- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٦١ .

٨٢- انظر : الأصول، ص٣٨٤ - ص٣٨٥ عن :

- Semantics, Geoffrey leech, Penguin Books, England, 1974, P. 10 - 26.

٨٣- المجادلة آية (٦).

٨٤- المجادلة آية (٧).

٨٥- انظر : الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١، ص٢٢٧ .

٨٦- انظر : المصطلحية، على القاسمى، الموسوعة الصغيرة ع١٦٩، العراق سنة ١٩٨٥، ص١٠٧ - ١١٢ .

٨٧- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية ص١٦١ - ١٦٣ .

٨٨- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٣٨ .

٨٩- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ ع٢، يونية سنة ١٩٩٣، ص٦٢ - ٦٣ .

٩٠- على سبيل المثال : إبليس، أساطير، إنجيل، من (اللغة اليونانية القديمة)، إيوان، بستان، من (الفارسية)، تابوت، تنور، جهنم، من (العبرانية)، حواريون (أرامية). انظر فى ذلك : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية، طوبيا العنيسى، دار العرب، القاهرة، سنة ١٩٦٥ .

٩١- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٥ ط٥، ص٦٢ - ٦٥ .

٩٢- انظر : السابق.

٩٣- عز الدين إسماعيل، جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨ م٢، يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٢٠ عن :

- A.J. Cud: Adictionary of Literary terms. Penguin Books 1982, (Ibid. P.540).

٩٤- السابق.

٩٥- انظر : تعريب التعليم الجامعى والعالى، إبراهيم مدكور، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية بالقاهرة سنة ١٩٨٠، ص١٣،١٤ .

٩٦- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص٣٥ .

٩٧- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص٨ .

٩٨- انظر : السابق.

٩٩- انظر : المصطلحية، ص٦٤ - ٦٥ .

١٠٠- حمزة قبلان المزينى، ندوة علامات، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص١٦-١٧ .

١٠١- انظر : السابق.

١٠٢- السابق، ص١٤ .

١٠٣- تمام حسان، الأصول، ص٢٩٠ .

١٠٤- إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص١٢٤ .

١٠٥- السابق، ص١٢٥ .

١٠٦- السابق.

١٠٧- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٧٠ .

١٠٨- السابق، ص٧٢-٧٣ ٠
١٠٩- اللغة والإبداع، ص١١٠ ٠
١١٠- السابق، ص٦٦ ٠
١١١- انظر : من أسرار اللغة، ص٨٦ ٠
١١٢- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلـــة علامـــات، ص٦٥ وما بعدها٠
١١٣- انظر : من أسرار اللغة، ص٩٠ - ٩١ ٠

مـــدخـــــــل

نظرية المصطلح النقدى

تشهد الأصول على أن الانطلاق من المفهوم، وتحديد الجـــدوى، وتوثيـــق الأسس والمبادئ العامة التى تحكم وضع المصطلحات من خـــــلال ربـــط النتـــائج بالمقدمات المفترضة؛ هو بمثابة البحث فى النظرية العامة لعلـــم المصطلـــح التـــى تحكم العلاقات القائمة بين المفاهيم العلمية المصطلحية، وتحدد الثوابـــت المفـــترض الانطلاق منها على مستويات متباينة تجتمع عليها حقول المعرفة المختلفة من خـــلال الإطار العام الذى يحكم علم المصطلحية[١].

غير أن الأصول ذاتها تؤكد أن ثمة تباينات تحدث كلما اتجهنا نحو الحقـول المعرفية المتخصصة بالرغم من انتمائها إلى الجذر الأصلى المتكأ عليه، وأن هـــذه الحقول تسمح بقدر غير يسير من المرونة فى توجهاتها يتصل بأعراض الأصـــــول لاجواهرها بما قد ينشأ عنه أصول فرعية، قد ترقى إلى مستوى المعيارية، أو تبقـــى على حالها من الاعتبارية، إلا أنها فى كل الأحوال لابد أن تنعم بالاســـتجلاء التـــام من خلال المعرفية المقننة التى يمكن أن يتواطأ عليها أصحـــاب الحقـــل المعرفـــى الواحد، فتنشأ ما يتعارف عليها بالنظرية الخاصة[٢].

والنظرية فى الأساس تنبنى على تجريدية علمية وصبغـــة معرفيـــة، تبـــدأ بافتراضات وتنتهى بشبه مسلمات تحقق شرعية النتائج، وتستوى على قدرهـــا فـــى الحقول المعرفية المختلفة بما يسمح لها باختراق هذه الحقول وفرض نواميسها بغـير تصدع أو خلل، ولقد أصبحت هذه السمة هى الغالبة على التوجهات العلميـــــة فـــى العصر الحديث، فمن (النشوء والارتقاء) عند (دارون) حتى (ما بعد الحداثة) واجـــه الفكر المعاصر كما من النظريات استطاعت أن تخترق أجواء الحقـــــول المعرفيـــة

المختلفة عامة والأدب خاصة، فتميزت النظرية بذلك عن كـــل مـــا غايرهـــا مـــن فعاليات علمية "من حيث إنها دأبت على استثمار المعطيات العلمية خـــارج حـــدود نشأتها"[٣]، الأمر الذى جعل الأدب معتركا خصبا لفاعلية العديـــد مـــن النظريـــات القادمة من حقول معرفية فلسفية أو نفسية أو اجتماعية، فتكالبت عليه هذه النظريـــات كما تتكالب الأكلة على قصعتها أحيانا؛ وأحيانا أخرى احتضنته فى صدر المجـــرد والجمالى، حتى أصبح للأدب نظريته التى تتحسس البحث عن القوانيـــن والقواعـــد العامة التى تحكم ظواهره المختلفة، "وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنســـيون "فلسفة الأدب" بينما تسمى فى الإنجليزية "نظرية الأدب"[٤].

على هذا الساس ترتفع نظرية المصطلح النقدى محاولة التأصيل لأعـــراف الحقل المعرفى المتخصص فى مجال النقد الأدبى بـــالوقوف علـــى أهـــم شـــواهد الخروج عن الجذور ومدى ما يتمتع به هذا الحقل من خصوصيـــات تحكـــم آليـــة فعاليته وتقنيته بتحديد رؤية فلسفية عامة لمصطلحه ثم طبيعة الأجواء التـــى يعمـــل بها.

وهنا يجدر الفصل بين النظرية والمنهج، فالنظرية مادة مجردة تهتم بوضـــع القواعد والأسس لإطار المقولات، قد تخضع للتحور وفق آليات التوظيف شأنها فـــى ذلك شأن المنهج الذى يعنى فى الأساس بالأدوات المستخدمة فى عمليـــة التفســـير، وإذا جنحت النظرية إلى تجريد المادة من فرديتها فإن المنهج يحاول إبـــراز هـــذه الفردية وتوضيحها[٥].

أما فيما يتعلق بالرؤية الفلسفية فهو من قبيل التشابه فى آلية الفكر والرؤيـــة المجردة بين طبيعة العمل النقدى والعمل الفلسفى، أو كمـــا يـــرى (زكـــى نجيـــب محمود) "فى أنهما يتجاوزان السطح ويتجهان إلـــى العمـــق، بحثـــا عـــن الجـــذور المستنبطة فى الظاهر الذى تراه العيون"[٦].

وتنبع نظرية المصطلح النقدى من فلسفة العمليـــة النقديـــة ذاتـــها، وذلـــك بحصرها على اختلاف توجهاتها فى قانون معيـــارى أول يـــهيمن علـــى فعاليتـــها ويمنحها سطلتها المعرفية، "وهـــى أنـــها محاولـــة لفـــك الارتبـــاط بيـــن الـــدوال والمدلولات"[٧]. وهذه المحاولة تطبع فى ثناياها القيمى والجمالى من خلال اتكائـــها على أسس معرفية معدة سلفا، تتسق معها الوسيلة وتنطبع بها النتيجة ضمن إطـــار فكرى مجرد يجمع الدائرة الفكرية العامة، ويستند إلى سلطات معرفية يدفع بعضـــها بعضا، الأمر الذى يتطلب بالضرورة تبيانا واضحا لكل وحدة معرفيـــة تســـعى لأن

تشارك فى توطيد مرجعية السلطة، فتفرض الحتمية الحاجة الملحة إلـــى التعـــرف، "والتعرف سبيل التجريد إذ هو يخلص المدركات من صفاتها غير الأساسية، وهـــو سبيل التعميم إذ هو يعين على بيان الخصوصية والنوعية"(٨)، وهـــذه علـــى وجـــه التحديد فعالية منوط بالمصطلح تحقيقها.

أى أن السلطة المعرفية للعملية النقدية، تلك التـــى دفعنـــا إليـــها النـــص، مدفوعة هى الأخرى بشكل أو بآخر بسلطة معرفية أخرى على فلك المجرد، وهنـــا تتجلى إلى حد كبير الجدلية الاصطلاحية بين الأصل المعرفـــى وفاعليـــة الزمـــن المتغير، ثم تأتى مداخلات النقد الجديدة فـــى مجـــال عمـــل (التصـــور)، فيصـــير المصطلح موضوعا والسلطة المعرفية محمولا، وتتمثل هذه السلطة فـــى المذاهـــب الأدبية والنظريات النقدية التى تحكم الفكر النقدى، وهى على وفرتها تشكل المنحـــى الإنسانى والفكرى فى عصور مختلفة. ولما كانت فعاليتـــها تتجلـــى فـــى منطقـــة (التصور المصطلحى) فإن النقد الأدبى يمثل حلبة الصراع لأنمـــاط متباينـــة مـــن النظريات المجردة تتأثر وتؤثر فى المناحى السياسية والاجتماعية والفنية والعقائديـــة بما يسمح بقدر موفور من التوجهات التى تدفع أو تعرقل مسيرة الإنسان فى طريـــق الرقى الحضارى وتنعكس فى الوقت ذاته على العملية النقدية بالسلب أو بالإيجاب.

ثم إن هذه السلطة المعرفية تنزع إلى خطاب يعتمد شفرة خاصة للتواصـــل، وتتطلب جمهورا من المتلقين على اختلاف مستوياتهم يعتمد هذه الشفرة بعد تفريـــغ شحنتها فى شكل مصطلح، قد ينتزع من جسد لغة الخطاب فيصير لغة فـــى لغـــة، وفضلا عن كونه شفرة وسيطة وقيمة مجردة؛ فقد يصبح حكما معياريـــا أو تابعـــا لنظرية جانبها الصواب، وقد يكون مقصودا لذاته، وقد يصل من الخصوصية إلـــى درجة ما من الغموض وسط هذا الحشد الهائل من التقنيات المتداخلـــة. وهـــو مـــا تعنى به اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعمـــوم الدلالـــة، فتدخـــل فـــى قضايـــا (الصوت الدال) حيث وضع اللفظ فى درجة الصفر بين المعنى والدلالة، مع تـــوارد الترادف اللفظى واختلاف الدلالة، أو الاختلاف اللفظى وترادف الدلالة، ثم اعتمـــاد ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى الواحد ما اعتمد الفكر اللغـــوى علـــى التشـــابه والتضاد.

وقد تتسع الدائرة الفكرية لشتمل (نظريـــة المعرفيـــة Epistemology) بمـــا تشمله خارج النفس وخارج حدود الأدب، وتتقلص رويدا، رويدا، حتى ترسو علـــى مشارف الذات؛ إذا قلنا مع (بارت) باعتبار الأدب إرساء أو تأسيسا للذاتية(٩)، وهنـــا

تقع المزاوجة بالضرورة الحتمية بين علمية النقد وذاتية الأدب، حيث تركض الأولى وراء ترسيخ الأصول الفلسفية للفكر المجرد، وتنطبع الثانية بتلبية حاجتنا الملحة إلى إشباع النفس الإنسانية بنورانية الجمالى والمثير العجائبى، إنه الغزل رفيع المستوى بين خيوط صناعية تحفظ للنسيج استواءه، وأخرى طبيعية يتكيف معها الجسد وفق ما يعتريه من أجواء، فعلى الرغم من خشونة لغة العلم إلا أنها هى التى تحافظ على استواء النهج وإغلاق الدائرة الكهربية – بقطبيها – للتواصل، وعلى الرغم من زئبقية لغة الفن فإن طلاوتها تكمن فى نسقها، وحين تجتمع اللغتان على قلب نص واحد، يصير النقد حملا ثقيلا، وتعوزه الوسيلة، وتقوم قيامة المصطلح على ما ينبغى أن يلائم الذهنى، وما ينبغى أن يوائم الحسى، فيتعلق فى خيوط الرجاء، فيقع فى شرك الهيولى وفق مغريات السياق، وهو ما قد يسمح بما لا تسمح به أية حقول معرفية أخرى أحادية التوجه. وهنا ندخل بدءا من إحكام دائرة التواصل الفكرى فى قضايا اختلاف الثقافات والتى تختلف معها إلى حد كبير منابع الأصول، ثم لما كانت الترجمة وسيلتها الأولى، فإنه مالم يتحقق فى المترجم صلاحية الشارع، ونواميس آلية الوضع، فإننا على حين غرة واقعون فى ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع، على اعتبار جل القضايا المصطلحية المردودة إلى أصول الوضع والخاضعة لنواميس الحقل المعرفى الواحد غالبا ما تكون على حالها من التشابه بين اللغات المختلفة، الأمر الذى يفضى بمصطلح يحمل معه فطو (التصدع) فى غفلة من الناقل، ذلك فضلا عن الخلط فيما يستوجب الفصل بين مفهومات متباينة بين الثقافات وبعضها بعضا أو اللجوء إلى أيسر السبل عن طريق التعريب أو الاقتراض، فتعلو ثقافة على حساب أخرى دون الوعى بتداعيات ذلك.

على أن قضية اتساع الدائرة المعرفية وانحصار الأدب بينها وبين الذات، تخلق جوامشحونا بالتناقضات الفكرية التى تشد الذات على ثقافة بعينها فنتفرق شيعا وأشتاتا، ولأن لكل عصر ثقافته فإن سرعة عجلة التطور تقول بتعددية العصور داخل العصر الواحد، حتى إذا ما قلنا العصر الحديث وجدنا أنفسنا أمام (عصر الآلة البخارية)، ثم (عصر الطاقة) بما فيه من طاقة بترولية، وطاقة كهربية، وطاقة شمسية، ثم (عصر الذرة)، فـ (عصر الفضاء)، فـ (عصر العقول الالكترونية والحاسبات الآلية)، ثم (عصر الجينات الوراثية) ولاشك أنها توجهات تؤثر من قريب أو بعيد فى المنطق الفكرى المجرد وتحمله بنظريات متباينة تنعكس بالضرورة على الرغم من موضوعيتها الشديدة على الذاتى وضرورة تفاعله مع

واقع العصر، ثم إن للفن غايته المطلقة التى تأتى فعالياتها عشية نظريات (أرسطو) و (أفلاطون) وحتى يومنا هذا؛ بما لا يدع مجالا للشك أن ثمة تباينات متغايرة بين التأصيل لكل ثقافة من الثقافات ثم تحديث منظوماتها وفق هذه التغيرات بنظريات جديدة؛ تستتبعها جماعات بشرية متتالية تتباين مواقفها أيضا قبل التواطؤ والشيوع؛ على ما تأصل أو تم استحداثه من نظريات معرفية، وما واكبها من وحدات مصطلحية، لنجد أنفسنا فى معترك مصطلحى بيئى داخل وخارج حدود اللغة والثقافة، فيتمخض النقد الأدبى بالتبعية عن مصطلحات لها قضاياها بين أيدينا الآن إذا ما كتب لها البقاء على حالها من اختلاف التواطؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، وأخرى واقعة فى الضبابية نتيجة تأرجحها بين الرّفض والقبول فى الذاكرة العظمى، وثالثة فى انتظار الحكم بالبقاء أو الفناء من قبل الذاكرة الجمعية، فقط، لأنها خرجت عن ذاتية خالصة فى بيئة غريبة عن تكوينها الوراثى والبيئى.

ويندرج الحصر المنطقى لنظرية المصطلح النقدى - بناء على ذلك - فى اتكاء العملية النقدية على فك الارتباط بين الدال والمدلول من خلال سلطة معرفية دفعنا إليها النص المدفوع هو الآخر بسلطة معرفية أخرى تتصل بالأولى على فلك الدائرة الفكرية المجردة، وتنزع هذه السلطة إلى خطاب يعتمد شفرة المصطلح ضمن شفرات الاتصال، على ما هى عليه من قدرة على تحقيق حد التعريف للوحدة المعرفية المتداولة، فتتحقق بغية السلطة فى منطقة (التصور المصطلحى)، ومن الانتماء إلى حقل دلالى تنشط فعالية جذورها فيه كإشارة لغوية لتأتى فعالية هذه الشفرة من خلال (الصوت الدال)، ثم إن هذه السلطة فى نزوعها إلى إعمال ثقافات متعددة فى لغات مختلفة تعوزها آلية الترجمة وما يستتبعها من ضرورة الاتكاء على أسس آلية الوضع، وحتى إذا ما كانت لهذه السلطة تفاعلها مع الذاتى والجمالى من خلال النص النقدى فتعتمد شفرة مصطلحية جدلية تبقى علىحالها من التباين الدلالى لاختلاف الجماعات البشرية عليها فى أزمنة مختلفة بين التواطؤ والشيوع، أو يقع عليها حد الاختلاف بين الرفض والقبول، أو إنتاج شفرات مصطلحية ذاتية المفهوم والوضع والبيئة فتقع فى أسر الغربة والاغتراب.

السلطة المعرفية إذن هى التى انبنى عليها (التصور المصطلحى) فى العملية النقدية، وانتزاع شفرة الخطاب النقدى منها باتكائها على اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة شكل خصوصية المصطلح النقدى فى (الصوت الدال)، كما أنها ما اختلفت الثقافات باختلاف اللغات كانت حجر الزاوية فى تحقيق (آلية

الوضع) من خلال الترجمة، ثم بالربط بينها وبين الذات تحققت معانقة علمية النقد وذاتية الأدب التى أفضت بالضرورة إلى تباينات (التواطؤ والشيوع) باختلاف البيئة الزمانية والمكانية.

بيد أننا بحاجة ملحة إلى توسيع دائرة النظرية، على اختلاف فروضاتها، حتى تتحقق لنا النتائج المرجوة بالإثبات أو النفى، عن طريق توطيد هذه الدعائم نظريا، ثم من سبيل المنحى التطبيقى الذى يفسح المجال لمجادلات أكثر فعالية ومصداقية؛ ما طاوع النهج السبيل إلى الوقوف على أساس القضايا، ثم مدى تبديها فى فكرنا النقدى، ومحاولة ربطها بما تم ما يشبه الاتفاق عليه من أسس معيارية تحكم الفكر المصطلحى، وتخرجنا ما أمكن ذلك من شتات الضبابية، وتدخلنا فى دائرة الالتزام والتوجه العلمى.

والآن، يمكن – مع قليل من التريث – إدراك أننا أمام أصول ثلاثة تنبنى عليها نظرية المصطلح النقدى، وتتحدد بها أبعاد حقلها المعرفى المتخصص، فننزع إلى السلطة المعرفية كأصل أول يقوم بذاته فى مجال (التصور) وبسلطته على احتواء السياق فى مجال (آلية الوضع) من خلال الترجمة، ثم نأتى إلى خصوصية تشفير المصطلح النقدى فتتحقق فعالية الأصل اللغوى وقضايا (الدال)، ثم من خلال جدلية العلاقة بين علمية النقد وذاتية الأدب ينهض الأصل الجدلى على الإعمال فى دائرة النسبى محاولا الإفصاح والكشف عن ضبابية الدلالة ونسبية (التواطؤ والشيوع).

وحرى بنا أن نذكر أن هذه الأصول الثلاثة التى تتكئ عليها نظرية المصطلح لا يأتى الفصل بينها إلا من قبيل الصورية، لأنها قد تبلغ حدا من التداخل فى فعاليتها يصبح من الغبن إهماله، ثم إنها على تفردها قد لا تمنع هذا التداخل فى الوقت الذى قد لا تجمع فيه حدود الظاهرة الكلية.

وتطرح نظرية المعرفة Epistemology تساؤلا حول ما إذا كان للعالم وجود مستقل خارج ذواتنا أم أنه إسقاط لما يجوب دواخلنا ومعتقداتنا، وثمة انطلاقات لهذه النظرية تبحث فى كل ما هو خارج النفس البشرية من خلال النفس الواعية التى تحاول أن تفك ماحولها من طلاسمات سواء أكانت طبيعية أو حضارية[١٠].

والوحدة المعرفية Episteme "مصطلح أشاعه ميشيل فوكو ليدل به على الوحدات الأساسية التى يتشكل من التقائها نسق للمعرفة. وينطوى مفهوم المصطلح على تسليم مؤداه أن الشحنة الدلالية التى تتضمنها الوحدات المعرفية تظل فى حالة

تغير مع تقدم المعرفة، وعلى نحو يولد أبنية معرفية جديدة"[١١]. وهى على الرغم من حداثة طرحها فى الثقافة المعاصرة إلا أنها صورة مرادفة لأطروحات الإنسان على مر العصور لإخصاب الجدل الفكرى حول الوجود العينى لكل ما هو كائن وله أبعاد محددة، وبدءا من التصنيف الأرسطى، وكما يقول (عبد المنعم تليمة) "وقد رأى أرسطو فيه أن وظيفة المعرفة تحدد نوعيتها، ورأى فيه للمعرفة ثلاث وظائف مدارها أن الناس تطلب المعرفة لتطلع أو لتنتفع أو لتبتدع"[١٢]، وعلى أساس الانتفاع نشأت الفلسفة المادية والوجودية، ومرورا بنظرية النشوء والارتقاء عند (دارون) التى شكلت الفكر الفلسفى برهة غير وجيزة من الزمان بدأت النظرية العلمية تفرض فروضاتها على الحياة الفكرية عامة والأدب خاصة انطلاقا من الواقع واتكاء على مبدأ النفعية، صاحبها أصل نظرى آخر يتكئ على الشك الديكارتى، ولما اشتد عود الفكر المادى الاشتراكى على يد (كارل ماركسى) استيقظت (الواقعية) من غفوتهالترتدى ثوبها الجديد بعد ما كانت قد أفلت شمس (الكلاسية)، وبدأ يتهافت غزل (الرومانسية) بتوجهاتها المختلفة، (الرمزية)، و(السريالية)، و(الدادية)، وكذلك (الوجودية) و (الطبيعية)، وإزاء البسط الشيوعى أورد الفعل المناهض انحصرت نظرية المعرفة بين قطبى رحى يقول أحدهما بالتشريح المعملى للعمل الأدبى للتأكيد على انطلاقه من الواقع والتعبير عن الطبقة الكادحة والسواد الأعظم من الشعب فى غير تهويم أو شطط، بما قننت له (الواقعية الجديدة أو الواقعية الاشتراكية)، بينما ينتمى الآخر إلى ما ينتمى إلى المدرسة الشكلية الروسية، ثم تبعتها مدرسة براغ التشيكوسلوفاكية، باعتبار الشكل جوهر العمل والمدخل الشرعى له، ونشطت على تباينهما (الأسلوبية) ثم أفضى الأخير إلى (الأدبية) و (الشعرية)، حتى أعلن موت المؤلف وانبثقت إلى الوجود (البنيوية).

سواء أكان الاتجاه الشكلى ترويجا لنهج يعزل الأدب عن المجتمع أو آلية مستحدثة من آليات الفكر المجرد، إلا أنه كان توجها معرفيا يتصل بالدائرة الفكرية العامة التى يصعب فصل نواميس جزئياتها عن كلياتها بالرغم من استطاعة تحديد هويتها و(أيدلوجيتها) حتى أنه قيل إن (التفكيكية Deconstruction) – فيما بعد البنيوية – كانت فى أساسها رفضا من الحركة النسائية الراديكالية فى أوربا للتراث باعتباره تعبيرا عن الهيمنة الذكورية والمجتمع المبنى على الأبوة فكان منحاها مع (دريدا) و (رولان بارت)[١٣].

ما تزال إذن السلطة المعرفية تفرض شرائعها ومعتقداتها على التوجـــهات النقدية، حتى غدا (الاتجاه التأويلى Herminiotical) كما يقول (شكرى عياد) "يســوى بين الأدب وسائر ما ينتجه الفكر البشرى فكلها موضوعات للمعرفة، تصدق عليــها مقولة أن الذات، فى سعيها للوصول إلى الحقيقة، تشـــكل الموضـــوع ولا تعكســه وحسب"[١٤].

وتلك هى خصوصية السلطة المعرفية فى تأثيرها على مجـــال (التصـــور) المصطلحى، واعتماد (آلية الوضع) للترجمة من خلال آليتـــها يمنحـــها مصداقيـــة التواصل الذى يشكل جوهر اللغة بدرجة أقوى من فعاليتها فى الاتكاء على الأصـــل اللغوى اعتمادا للترجمة المعرفية والسياقية لا الحرفيـــة، مـــن قبيـــل الموضوعيـــة والإعلاء من شأن تنقية الأجواء الدلالية المصطلحية كهدف أســـمى تســعى إليــه أطروحات النظرية.

بيد أن نظرية المعرفة إن وقع اتساقها على معارف سابقة فهو مـــن بـــاب الالتقاء على فلك المجرد فى فكر (النظرية)، غير أنه حين بدأت تمتد إلـــى النـــهج التطبيقى ظهرت تباينات تنتمى إلى تأصيل تفردها، وحتى إذا ما زحفت إلى المعنـــى كانت فعاليتها تحديدا فى جوهر ولب العملية النقدية المتمثل فى فك الارتبـــاط بيـــن الدوال والمدلولات، ثم هى على اتكائها الفلسفى تحمل فى جعبتها ما يحمله للمعنـــى، فهو "معنى ذهنى غير عرفى ... وليس علاقه اعتباطية يحددها المجتمع"[١٥].

وتنزع بذلك نظرية المعرفة إلى تطبيـــق المفـــهوم المجـــرد جريـــا وراء النظرية بمفهومها الاصطلاحى بغية أن نحدد ثوابتا وأسســـا ونواميـــس للمعـــارف المختلفة والتى لابد وأن ينطبع بها تفكيرنا العلمى، وقصور التجريدية على المعنـــى يمنح لتعريف (جابر عصفور) للوحدة المعرفية مصداقيته فى قدرة شحنتها الدلاليـــة على التغير مع تقدم المعرفة، وسلطتها على التحليل البنيوى خاصـــــة، أى أن ثمـــة تجريدا مطلقا لما تفرضه القوانين العلمية لا يفتأ يتعهد بقيـــادة المعرفـــة البشـــرية، يسمح بقدر من المرونة يتفاعل مع التغير والتطور فيولد أبنية معرفية جديدة، ولعـــل اتكاءه على الحقيقة العلمية ما يقصده (تمام حسان) بالمعنى الذهنى غـــير العرفـــى وغير الاعتباطى بما يجعله قريبا إلى حد بعيد من (الأيقونة) العلمية فى حقل العلـــوم الطبيعية والكيميائية.

وقد يكون فى ذلك أصل لمستوى من مستويات التوجه النقدى نحو العلميـــة والذى سنعرج عليه لاحقا، إلا أن نظرية المعرفة فى مجملها سلطة حتمية فى مجـــال

الفكر المجرد تفضى إلى سلطة مفترضة فى مجال الفكر النقدى لا تتحقق إلا من خلال وحدة معرفية تتكئ على وحدة مرجعية تتمتع بثباتها الدلالى وتنأى عن الاعتباط، قد تكون دافعا لتخليقها، ولا تنفك تكون وسيلتها، من خلال مبدأ التعانق بين النظرية والمصطلح - المشار إليه آنفا - وذلك حتى "تعدل من مواقعها فى حركة جدلية تشف عن أعلى قدر من الخصوبة والحيوية فى الدراسات الإنسانية، بحيث يدخل كل إنجاز فى ذاكرة العلم، مهما كان مصدره، ويعكس تجدد المصطلحات وعى الباحث بالمتغيرات الحقيقة فى المنهج فيتخلى - لصالحه - عن لوثة المذهبية الضيقة، ليطور معارفه وأدواته"[١٦]. وهو المبدأ نفسه الذى تدعو إليه نظرية المعرفة، فنحن لم نزل على حاجتنا إلى المعرفة ومازالت هذه المعرفة على قدرتها من الفعالية فى النص النقدى، ومازالت هذه الفعالية على سمتها فى احترام شفرتها التواصلية المرجعية المعتمدة فى إطار المصطلح، الذى يبقى هو الآخر على حاله من الخلق والوضع، ولم نكد ننتهى من التأصيل لمصطلحات على طريق التواطؤ والشيوع حتى نفاجأ بأخرى لم تستقر أسس وضعها بعد، لنبقى ما نحيا على لهث، ما دامت الحياة سبيلها الفكر، وما دام الفكر سبيله المعرفة، وما دامت المعرفة سبيلها المصطلح وسيلة وغاية. وذلك مفاد فعالية عموم الأصل المعرفى فى قضايا المصطلح النقدى.

وإذا كانت نظرية المعرفة تؤكد على مرونة الظاهرة العلمية والمعرفية فى منحاها التطورى، وإذا اخترق سهمها نافذة الفكر النقدى، فبث فيه حصانة الفكر المجرد ومرونة التطور، فإن ذلك ما يشمل العلوم الإنسانية هى الأخرى حتى صار الأدب مرتعا رحبا لفاعليات العديد من نظرياتها التى أثرت النقد الأدبى، وليس خفى عن العيون تعانق الحقل المعرفى للنقد الأدبى بشكل كبير مع الحقول المعرفية المختلفة للعلوم الإنسانية مثل الفلسفة، والتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وهى علوم اتسمت بالدقة فى تجليات "تلامس ما لبعض العلوم الصحيحة من تشكيل صورى فى الضبط والصياغة"[١٧]، وهو ما بدأ يستشرى بشكل أو بآخر فى توجهات النقد الأدبى وفى خطى حثيثة وتوءدة بدأت تنتشر بالتبعية مصطلحات هذه العلوم على ما هى عليه فى سياقاتها الأولى سواء بانتقال نظرياتها، أو بانفلاتها إلى بيئة جديدة تصلح إلى حد كبير للحفاظ على بقائها النوعى، ونظرا لأن هذه العلوم لها من المعارف ما تعوزها الحاجة إلى التطور المستمر، فتسقط مصطلحات وتبرز للوجود أخرى، ومازالت المناهج النقدية التى انطلقت منها "تفرض علينا بصورة

مطردة أن نفسح مكانا لتداخل التخصصات، وأن نقبل فى أطر النقد الأدبى الحديث ما تفرضه من مكتشفات لم يكن يوليها أسلافنا ما تستحقه من عناية"[١٨]، الأمر الذى يفتح بابا على النقد الأدبى لاراد له وحسب، وإنما يجعله حقلا معرفيا ثريا ومعطاء له الأولوية الأولى فى احتضان أى مولود معرفى جديد إذا ما جاء العلم على شتى اتجاهاته مخاض النظرية، "فلم يعد ينظر إلى الأدب فى نهاية القرن العشرين على أنه ظاهرة أدبية محضة بالمعنى القديم أى لا يخضع إلا للمواصفات الشكلية (اللغوية.فى المقام الأول) ولا يقبل الإحالة إلى العالم الخارجى، بل أصبح ينظر إليه باعتباره نشاطا إنسانيا يتسع للدراسة والبحث من شتى جوانب العلوم الإنسانية"[١٩]، إنه قدر المصطلح الأدبى الذى كان فى صعوده هبوطه، وفى هبوطه صعود آخر، فما حيا الفكر تحيا النظرية وما حيت النظرية يحيا المصطلح، والعكس قد يصح إلى حد كبير٠

فظاهرة عدم الثبات المصطلحى نتاج شرعى لتفاعل النقد الأدبى مع النظريات المعرفية فى حقولها المختلفة، وأثر حتمى للتطور الحضارى المصاحب للفكر المجرد فى بحثه عن الرقى من المثال إلى ما هو أمثل، وهو أيضا غاية من غايات الفن والإبداع الكائن فى حيه النقد الأدبى، فيتسق بذلك العلم والفن لتتأكد فرضية حالة عدم الاستقرار المصطلحى المصاحبة للفكر العصرى بسرعة إيقاعه وتغيراته الحادة فى بعض الأحيان، ذلك على الرغم من اتكاء الفن على أصول جمالية ومعرفية مطلقة، خاصة فى علاقة الذات بالكون وتفاعلاتها مع الخير والحق والجمال، ثم ما تأصل منها فى التاريخ مثل الذوق والقيمة والإنسيابية والصدق والتألق[٢٠]٠

وعلى قدر ما يسمح النقد الأدبى بمرونة التفاعل مع النظريات المعرفية، تقف العلوم الإنسانية على منحاها العلمى وتشكيلها الصورى وفق ضوابطها التى تتلاءم مع حقلها المعرفى؛ فى حيطة نسبية لا تصل بطبيعة الحال إلى صرامة العلوم الطبيعية، والأمر على الكيفية ذاتها من وضع مصطلحاتها، غير أن هذه المصطلحات قد تبقى فى دوالها الصوتية على جذور يونانية أو لاتينية قديمة لا يوجد ما يقابلها فى العربية فيشفع لها التوسل بالنحت أو الاقتراض[٢١]، وهذه خصوصية حقل معرفى٠

أما المصطلح النقدى فإن اتكاءه فى المقام الأول على خصوبة الإشارة اللغوية، تلك التى تؤتى أكلها فى سياق الحقل نفسه؛ وقع عليها الاصطلاح أو لم يقع، يجعلنا أمام الخصوصية الأخص للمصطلح النقدى.

وشأن النقد الأدبى أن تكون اللغة وسيلته وغايته فى الآن ذاته، ذلك ما دامت اللغة وحدها القادرة على احتواء تجليات القيمى والجمالى فى تفجير الارتباط القائم بين الدوال والمدلولات، ليأتى المصطلح على مشابهته فى التشكيل، وما هذا المصطلح سوى إشارة لغوية تحددت هويته بإلغاء العلاقة الاعتباطية، وتواطأت الذاكرة العظمى على تصور أوحد له. والرحلة من عرفية الإشارة اللغوية فى اشتمالها تصوراتها المتعددة حتى اصطلاح المصطلح هى رحلة غير آمنة فى سراديب التداول، ولم يكن التواطؤ والشيوع ليتم فى يوم وليلة، ذلك مالم يكن لآلية الوضع ما يفتح أبواب الجدل على مشروعية المصطلح من عدمها فى الأصل، فمازلنا نقول بالخطاب، والكلام، والعمل، والنص، والقراءة، والكتابة، باعتبار فعاليتها الأولى كإشارات لغوية، فى حين أنها أصبحت على استواء عودها كمصطلحات فى الخطاب النقدى المعاصر بدرجة تتباين على إثرها المفاهيم وتتزوى الحقائق وتنتشر الضبابة، تلك التى يمكن أن تصل بنا إلى حد الاختناق.

وما دامت هى لغة فى لغة فإن طواعيتها للتشاكل قد تخلق جوا مفعما بالمشتبهات التى تصاحب الكلمة انطلاقا من درجة صفر المعنى والدلالة حيث تصل الاعتباطية إلى قمتها مرتحلة عبر دلالات متعددة تتحقق من خلال تصوراتها المختلفة، ووفق حالات السياق، إلى أن تتجرد هذه الكلمة تماما من الاعتباطية، وكذلك من كل التصورات إلا التصور الأوحد الذى وقع عليه الاصطلاح الذى يتسم هو الآخر بتفاوت ونسبية التواطؤ والشيوع.

وبالرغم من أن إطلاق الكلمة على معنى معين يخضع لمعيارية الاستعمال، وسلطة المعاجم المعرفية، والمحدودية، فإن الأمر على حاله من التباين فيما يخص الدلالة، فالمعنى استجابة لمعيارية عرفية، "وأما عدم التخصص فى الدلالة فمرجعه إلى أنه بالرغم من كون العرف هو الذى يربط بين الكلمة ومعناها نجده يسمح للكلمة الواحدة بعدد من المعانى ...... ولهذا كانت الدلالة المقصودة للكلمة بحاجة إلى تحديد العنصر الاجتماعى فى الاستعمال بذكر الماجريات ونوع المناسبة والأثر"[٢٢]، وهذه أمور تتحدد ضمنا وفق آلية (القراءة) التى تخضع للمعايير الثقافية المختلفة، والتى بلغت من الذروة حدا لا حدود له باعتماد النص

الأدبى نصا مفتوحا ليس معنيا بالمعنى بقدر عنايته بطلاقة الدلالة وتحقيق (الفضاء الشعرى) المنوط به فعالية ذهن وخيال القارئ المكلف بالبحث عن العناصر المطلقة التى تحكم الشمولية والتحول والتحكم الذاتى، وحتى إذا ما أعلن موت المؤلف على يد (بارت)، والاحتفال بميلاد القارئ، بلغت ظاهرة عدم التخصص فى الدلالة مبلغها بتوخى تعددية القراءة، على أن يبقى النص مفتوحا دائما، ولا يجب إغلاقه بقراءة دون أخرى، كما لا يجب وصف إحدى القراءات بالصحة لأن ذلك يتضمن وصفها بالخطأ، كما يقول التفكيكيون[٢٣].

ولنا أن نتصور على أى وجه يمكن أن يأتى النص النقدى إذا ما احتذى حذو القراءة التفكيكية، إننا لا محالة أمام نص إبداعى تحتم عليه التبعية والتفرد الارتقاء إلى مستوى النص الأول لتنتقل بالضرورة عدوى تشفير النص الأول إلى النص الثانى مع اختلاف سبل التشفير ونوع الشفرة وفقا لآلية الإبداع فى كل من النصين، فالنص الأول من خلال اليقظة الإبداعية للمبدع يحاول تحقيق ما سبق أن نادى به (الجاحظ) وفى بعض منه (عبد القاهر الجرجانى) – وأكد عليه (أرشيبالد ماكليش) و (رولان بارت) من أن مدار الأمر ليس على المعنى؛ بينما على اختيار اللفظ وكيفية منحاه فى التركيب، ثم منحى هذا التركيب ذاته، (فالشاعر مبدع ألفاظ لا معانى)، وليس السؤال، ماذا يقول المبدع، ولكن كيف يقول؟. أما النص الثانى فهو يحاول ما أمكن تحقيق اليقظة الإبداعية نفسها، حتى يتسنى له فك شفرات النص الأول عن طريق نهج إبداعى أيضا يتحقق من سبيل إبداع قرائى لا يتأتى إلا عن طريق (القراءة الثانية) فى البحث عن مجريات الدلالة، حيث تجرها لذة الاكتشاف بإجلاء أردية النص رداء تلو الآخر حتى ينعم القارئ بإفراغ محتواه الانفعالى من خلال الذهنى والوجدانى فى آلية سيكولوجية تتشابه إلى حد كبير مع إفراغ مبدع النص الأول، وتطمح إلى تحقيق ما قالت به النظريات المختلفة عن العملية الإبداعية مثل (التطهير) عند أرسطو، و(الإسقاط) و(الإلهام) و (التسامى) عند فرويد، وغيرها.

وقد يستشرف (النص القرائى) آفاق (النص الكتابى)[٢٤]، ويرسو على مشارف سحره، وتسرى فى شرايينه دماؤه، وكأنها دائرة تواصلية مغلقة، ونظرة فى نص (فريال جبورى) القرائى لنص (محمد عفيفى مطر) الكتابى (قراءة) يؤكد إلى حد كبير هذا الزعم[٢٥]، وبناء عليه "يجنح الخطاب النقدى نحو اكتساب أدبية

موازية، وهذا من شأنه أن يفرض على لغة النقد آليات خاصة فيما يتصل بمنظومة مصطلحاته"[٢٦].

ولاشك أن عملية تحول النص القرائى إلى نص كتابى آخر يعنى بالمصطلح كشفرة نقدية، سوف يتأثر بها ذلك المصطلح بدرجة ما من قبيلين، يعمد الأول إلى الارتقاء باللغة الجمالية والإيقاعية بتحقيق متطلبات السياق بدرجة قد يغلب فيها التوجه الشكلى على التوجه المضمونى، وهى آلية مصاحبة بالضرورة لليقظة الإبداعية وكتابة النص، أما الثانى فيرسو على شواطئ الأول أيضا فى بحث النص عن التوجه الجمالى من خلال اللغة الإشارية على حساب اللغة المصطلحية، الأمر الذى يدخلنا بالضرورة فى قضية اللفظ فى درجة الصفر بين المعنى والدلالة. وحرى بنا" ألا ننسى أن الأفكار الرائدة – فى كل المجالات – كثيرا ما تذهب ضحية اللغة التى صيغت فيها، بل على وجه التخصيص ضحية المصطلحات التى اختيرت للتعبير بها عنها"[٢٧]. وإذا ما كان النص الكتابى فى تقنيته نحو الدلالة المطلقه يبحث عن لفظة بكر، لم تهتك بمعنى أو دلالة؛ ليزاوجها سياقا ما، مزاوجة شرعية باتكائها على فرضية اعتباطية الإشارة اللغوية، فإن النص القرائى أمام مثل هذه الألفاظ يعمد إلى معيارية تحكم توجهات الدلالة، وهى إذا كانت فى جلها توجهات سياقية حتى لا ينغلق المعنى عند حدود اللفظ المفرد؛ إلا أنها صورة حتمية لرد الفعل المناهض فى مواجهة مثل هذه الألفاظ تتجلى فى شكل أنماط معدة سلفا تدخل فى دائرة الاصطلاح، ليصبح المصطلح وحده القادر على فك شفرة النص الكتابى فيتسلل بالضرورة إلى النص القرائى، ويصبح شفرة وسيطة لا تنغلق دائرة التواصل بدونها، وذلك مثلما فعل (شاكر عبد الحميد) مع لفظ (الهرامسة) فى قصيدة (مطر) أيضا (قراءة)[٢٨]، "فالناقد قارئ ككل القراء، يتميز عنهم بترجمة ما يقرأ إلى نموذج نقدى يمكن التعامل معه : توظيفه، تعديله، تصحيحه، تطويره أو تغييره. وهذا النموذج يسهم بدوره فى قراءة القصيدة"[٢٩].

وحينئذ يتأهل المصطلح ليصبح أداة لفتح النص، فتصدق القراءة إذا ما صدق المصطلح، أو تخفق إذا ما أخفق فيخفق معها النص، وبوسعنا أن نتجنب كثيرا من المفاهيم النقدية التى انبنت على مصطلحات خاطئة، مثل الشاعر الذى قال : "أجلس على الصولجان"، ولم يكن يعلم أن (الصولجان) العصا منعطفة الرأس وليس كرسى الملك. مازلنا إذن على وعينا بأن المفاهيم لا تنطوى على تقاليد البحث العلمى الراسخة وحسب؛ بل باعتبارها أرضية يقف عليها وينطلق منها

الناقد بتأطير رؤيته المنهجية وضمـــان التواصـــل المنضبـــط "مـــادامت المفـــاهيم والمصطلحات" "عرفا خاصا" بين قوم مخصوصين، ولا معنى لهذه الخصوصيـــة، إن لم يكن الدارسون – داخل حقل معرفي معين – علـــى وعـــى تـــام بمفاهيمـــهم وأدواتهم ومناهجهم"[٣٠]، من هنا تأتى شرعية المصطلـــح كشـــفرة نقديـــة تحمـــل مرجعية التواصل بين المبدع والقارئ فيصلح بصلاحها النـــص، ويتـــهافت إذا مـــا ترددت إلى سوء فهم.

وكما تداخلت العلوم الإنسانية فى بسط أبعـــاد الســـلطة المعرفيـــة علـــى التوجهات النقدية، فإن لغتها هى الأخرى، لا تقل ضراوة فى التـــأثير علـــى النقـــد الأدبى، وتأتى فعالية (الموضوع) بدرجة لا تقل أهمية عن فعالية (المحمول)، حيـــن تتسلل مصطلحاتها على يد الناقد من حقلها المعرفى المتخصص إلى الحقل الجديـــد معها بعض ما يعتريها من ضبابية؛ إن كانت هكذا فى الأصل، أو تأتى فـــى غفلـــة من تحديد الإطار المرجعى الذى يحدد هويتها فتنزلق فى غياهب الغمـــوض، ذلـــك مالم يستخدم الناقد فى محاولته القفز على السائد وتجاوز المـــألوف بـــ "كلمـــات جديدة، لم تحفظ تعريفاتها، ولم تتحدد بالتكرار مدلولاتـــها" كمـــا يقـــول (صـــلاح فضل)[٣١]، وكلها أمور تعمد إلى تحطيم شفرة التواصل المعتمدة أو ضبابيتـــها فـــى شكلها المصطلحى، والتى ارتضى جميع الأطراف توليها مسئولية الإبلاغ، ولم تعـــد إرثا ولا احتكارا على كل صاحب قلم؛ على تفرد ثقافتـــه وطموحـــه إلـــى تحقيـــق اطروحات النص الإبداعى الأول الذى جعله النقد فى ثوبه الجديد نهبا مشروعا.

إن أجل ما يمكن أن يقال فى خصوصية المصطلح النقدى فى مجال اتكائـــه على الأصل اللغوى هو أنه إذا كانت ألفاظ المصطلحات فى شتى العلوم مجرد ممـــو عارض، فإنها فى النقد الأدبى مقصودة لذاتها فى بعض وجوهها، وأصـــلا معرفيـــا فى كل الأحوال يندرج ضمن المعارف اللغوية، فضلا عن كونها "أداة تؤدى معنـــى وفى نفس الوقت تستوقف بشكلها الصياغى ومظهرها التركيبى"[٣٢].

على أنه يبقى للحقل المعرفى المصطلحى ما للحقل المعرفى اللغـــوى مـــن تميز فى حضور الحقول الدلالية، وهذه الحقول تنطوى على علاقـــة متصلـــة بيـــن تصورات الإشارة اللغوية فى مجال سياقى واحد تجتمع عليه المترادفـــات أحيانـــا، وأحيانا أخرى تتأتى فعاليتها من خلال المصاحبات اللفظية، كما هو الحال مع لفـــظ (أم) الذى يصاحب معه ألفاظ مثل حضانـــة، رضاعـــة، فطـــام، حنـــان ... إلـــخ، والملاحظ فى الحقول الدلالية للإشارة اللغوية أنها تعتمد بالدرجـــة الأولـــى علـــى

الدلالة بينما مثيلاتها فى المجال المصطلحى تعتمد فى الحقل الدلالى الواحد على (التصور)، حتى أنه ليصعب إلى حد كبير تحديد تصور أوحد لأحد مصطلحات الحقل؛ إلا من خلال تحديد تصورات باقى مصطلحاته، وهو ما يماثل مصطلحات مثل : الأقصوصة القصة القصيرة، القصة، الرواية.

وفى جميع الأحوال فإن المصطلح يتمتع بحقه الإرثى فى اللغة باعتباره نتاجا من نتاجها ونمطا من أنماطها التى تخضع للمنظومة العامة التى تحكم شوعية ومعيارية توجهاتها البنائية والتصورية، فيتعانق من قريب أو بعيد مع علم اللغة العام ويحتكم إلى شرائعه ونواميسه، فى رحلته من التشكل إلى أدق شعيرات التداول، وفى الوقت الذى ينشط فيه الأصل اللغوى على تحقيق معيارية المصطلح؛ فيسمح بقدر غير قليل من قضايا التشابه والاختلاف التى تنبنى عليها اللغة، فالمصطلح النقدى أحد أعمدة اللغة التى تنبنى على لغة، وتنبنى عليها لغة أخرى، وبين المستويات الثلاثة من الروابط ما هو أقوى من الفواصل، وإذا كانت زئبقية المعنى وطلاقة الدلالة أهم ما يميز اللغة الإشارية؛ فإن اللغة المصطلحية هى الأخرى تواجه عقبة كئود وصخرة صماء فى ممر ضيق يحكم آلية الوضع التى تخضع لتجريدية مطلقة تسعى لأن تحقيق سمتا ذاتيا لا يتورع عن جفاف أوصلابة، أو يترنح فى رقة أو ميوعة؛ حتى تحقق التواطؤ والشيوع، وفى غفلة من الحس اللغوى والسبق المعرفى تشرع الاحتمالات فى تداخل صوت دال على آخر، يرجع إلى طبيعة اللغة فى قابليتها للتواطؤ والشيوع على تصور أوحد؛ ثم يقع تواطؤ وشيوع آخر لتصور آخر لنفس الصوت الدال؛ باختلاف الزمان والمكان فى الحقل المعرفى الواحد، أو باختلاف السلطة المعرفية فى الحقول المختلفة، ووفق آلية اللغة العامة أيضا؛ فإنه قد يكون للتصور الأوحد أكثر من صوت دال اعتمادا على ظاهرة الترادف اللغوى بالتقاء أكثر من لفظ على تصور واحد أو أكثر. وتلك طبيعة اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة.

وإذا كانت النظرية، هى عصب التوجهات العلمية فى الجهاز المعرفى؛ فإن (المصطلح) هو عصب هذه النظرية فى الجهاز النقدى، ولما كانت بعض هذه النظريات تحتمل الخطأ كما تحتمل الصواب؛ فإن مصطلحاتها تفقد مصداقيتها إلى حد كبير وتصبح ضربا من الرجم بالغيب حتى يلفظها السياق النقدى ما استطاع أن يحتكم الناقد إلى المرجعية الثقافية والسعة المعرفية التى تحتم مشروعية الظاهرة، ومن ثم كان وضع المصطلح مرتبطا إلى حد بعيد بوضع العلم. فلا ننتظر أن

يكون المصطلح ناضجا والحال أن الموضوع الذى يفصح عنـــه مـــازال متـرددا ومضطربا ولا نتوقع أن يكون صارما فى ضبطه والحال أن المادة التـــى يـترجم عنها مازالت تقتضى الدرس والضبط"[٣٣].

وهذا الارتباط الحميمى بين النظرية والمصطلح، ثم بينـــهما معـــا والنقــد، يقوى بداخله معامل الارتباط حتى يحقق غاية نبيلة لطالما نادت بها نظريـــة الأدب فى منحاها نحو علمية النقد كرد فعل مناهض للإغراق فى الذاتية وتعميم الأحكـــام دون تحديد هوية القضايا، وفى الوقت ذاته تسعى لأن تحرر الـــذوق الأدبـــى مـــن التنميط، وتحفظ لآلية التذوق براءتها، وحقها المشروع فى إفراد بصمتها المتمـــيزة والخاصة؛ دون المساس بمشروعية التذوق العامة التى يحكمها ذوق العصر وأنمــاط ثقافته ونواميس قراءاته؛ ودون التفريط فيما اكتسبه من معارف جديدة فـــى سلســلة الترقى.

وعلى الرغم من أن علمية النقد كانت الأساس الأول فى صـــــرح نظريـــة الأدب؛ إلا أنها لم تكن لتطغى حتى تخرج الأدب من مضمار الجمالى، خاصة فـــى بحثها عن أصوله المجردة التى تنطبع على صبغة معياريـــة تنطبــق عليـــها كــل المقاييس المفترضة، "فليس من المحتم أن يكون "علم النقد" شبيها بالعلوم التجريبيـــة الكمية فى خضوعه لمعيار الصدق والثبات"[٣٤]، فمـــازالت النظريـــة النقديـــة فـــى مجملها وعلى اختلاف توجهاتها تحتفل بالذوق الأدبى حتى أوشك أن يكون القاســـم المشترك الأعظم بين جل هذه النظريات، وصار معيارا لا يقــل بأيـــة حـــال مـــن الأحوال عن المعايير الأخرى مالم تكن له الأولوية الأولى خاصـــة إذا اســـتطاع أن يحقق بغيته من خلال الدربة والمران والقدرة على توظيف المعرفة؛ بربط القيمـــى بالجمالى؛ فى قراءة متفردة تنأى عن الشطط، وتحفظ للمعايير فعاليتها، على الرغـــم من كونها تتكئ على منحى تذوقى ينطلق من اختلاجات النفـــس وانطباعاتـــها إزاء التفاعل مع النص الأدبى، لتجمع الإدراك والتجربة الجمالية فى سلة واحدة[٣٥].

هذا فى الوقت الذى تصطدم فيه محاولات (الغمـــوض) عنـــد (إمبســـون)، و(الإرجاء والاختلاف) عند (دريدا)، بالإفراط فى (الشـــخصانية) بمنحـــى التوجـــه العلمى، فقط لأنها اتخذت – وفق ما يرى (شـــكرى عيـــاد) [٣٦] – ســـبيل العبـــث الخالص بالإعلاء من شأن النص وإسقاط المعنى وإهدار القيمة. ومازال الخـــلاف قائما بين أنصار (المعنى)، وأنصار (القول)، فى الوقت الذى يمكن أن يلتقيـــا فيـــه كلاهما على هدف واحد، وإن اختلفت سبل الوصول إليه.

فأنصار (المعنى) يسمونه (العبث)؛ بينما أنصار (القول) يسمونه (اللعب)، وحينما يقول (إمبسون) بالغموض فإنه يطمح إلى مستوى أرقى لآليات التداول، ويضع الخطاب على قدره من السمو الذى يفلت من المباشرة والسطحية والفجاجة، وهذا المستوى يتطلب بالضرورة مقدرة ذهنية فذة تدعمها السلطة المعرفية، وترعاها حساسية مفرطة فيجهاز الاستقبال توازن بين الذهنى والحسى. وما دمنا بصدد الحديث عن الإبداع القرائى فإن النص يصير إرثا مشروعا للقارئ - صاحب الذوق المدرب - فتأتى آلية فك شفرات الغموض بمستوى إبداعى آخر لابد وأن يكون مآله فى النهاية إلى قيمة أو إلى معنى، ولكنه (معنى) - نكرة - ليس ذلك المعنى به أنصار (المعنى) - المعرفة - المحدد سلفا من قبل المبدع، والذى يتحول بمعرفة العملية النقدية إلى شبه إجماع عليه فيوطد سلطة النص الأول؛ فى مقابل انحصار هذه السلطة حينما تنتقل فى الاحتفال بمولد القارئ المبدع إلى سلطات متفرقات بين جموع المتلقين. ليتخذ النص الأول بذلك سمت المفجر فى طرح القضايا، تلك التى تتولد عنها عناقيد من السلالات حول النص، لا يمنعها ولا يقطعها سوى ما تسلل فيها من ذلك الطرح السلفى لهذا المعنى.

وتخضع لنفس الآلية فى توليد المعنى والقيمة كينونة القصيدة عند (أرشيبالد ماكليش) ومقولة الإرجاء والاختلاف عند (دريدا)، فلم يعد الشاعر - مثلا - شاعرا بما يفرضه علينا من ذاتيته؛ بل بما تفرضه ذواتنا علينا من خلاله، وما لهذه الذات الشاعرة من حق الاختلاف إلا ما لذواتنا من هذا الحق، وهذا لا يعنى إخراج هذه الذات من دائرة التميز، ولكن تميزها يرجأ إلى تفجير ما بدواخلنا من خصوصية التجربة، فهذه الذات الشاعرة حسبها نزع الفتيل؛ لا ما تفرضه قسوا علينا، لأننا فى النهاية شركاء فى سياق يحكم العصر. وتلك هى الفطرة التى جبلنا عليها، وذلك هو سمت الطبيعة وأحد نواميسها التى تحفظ للذات الإنسانية مشروعيتها فى الاختلاف والتفرد فى المشاعر والأحاسيس والرؤية الكونية، الأمر الذى يصعب معه رفض مقولات : إمبسون، ودريدا، وأرشيبالد ماكليش، ومن قال بنظم العلامات، ونظرية الاتصال - مع (شكرى عياد) [٣٧] - فى محاولاتهم العودة بـ (النص) إلى الاتفاق مع ناموس من نواميس الخلق يعلى من شأن الذات المتفردة وحقها فى الإحساس والرؤية، ويدحض إلى حد كبير (ديكتاتورية) الفن، وسلطوية المعنى التى تؤله الفنان، أو تدخله فى وادى (عبقر)، وتخرج النقد خروج المقهور من دائرة الإبداع، وتجرده من فعاليتها الجمالية ما دام على حاله من

الاكتفاء بدور العامل المساعد على التلقى بالركض وراء المعنى أياما كان، حكمـــة، أو مثلا، أو قولا مأثورا، أو ما قال به الجمهور، بما يمكن أن يستعاض عنه بمنتـهى اليسر بمقولة نثرية، وكل ذلك يتعلق فى رجاء البحث عن القيمة.

وإننى أحاول عبثا أن أرفض (التأويلية) و (العلاماتيـــة) بالإضافـة إلـى رفض مقولات (ماكليش)، و(دريدا)، و(إمبسون) مع (شكرى عياد)[٣٨]، باعتبارهـــا مناهج لا تحفل بالقيمة، إلا أن هذا الحكم بذلك الكم من التعميم والإطلاق قـد يفقـد مصداقيته إلى حد كبير، ثم إن النقد لا كما يقول (عياد)[٣٩]، يمكن أن يتسع لدراســة التصنيفات الأدبية (مدارس أو طبائع أو فنونا أو أساليب أو غيرها)؛ بل ربما يكـون فى أشد الحاجة إلى ذلك حال الاتصال على فلك الدائرة الفكرية المجردة مع العمليـة الإبداعية الأولى والعملية النقدية على اعتبار فعالية السطلة المعرفية فـى توجـهات العمليتين – كما سبقت الإشارة. أما قصور النقد على خصائص النشاط الإبداعـــى فى عمليتى القراءة والكتابة، واعتبار العمل الأدبى ليس ذاتا ولكنه فعل متحـــدد[٤٠]، فهو ما يؤكد صدق أطروحات هذه النظريات المرفوضة وفق آلية جديدة للاحتفـــال بالقيمة من قبل النص (القرائى) الذى اكتملت أدواته وتمثل سياق عصـــره؛ لا مـن قبل النص (الكتابى) وإن كمنت بدواخله بذور هذه القيمة، غير أنها القيمـــة الفاعلـة وليست المفعولة، القيمة المطلقة التى تتمتع بكامل براعتها فى التولد والتوالد، القيمـة التى تنزع إليها ذواتنا؛ لا المنزوعة منها أو المنزوعة عليها. إن (شـــكرى عيـاد) مازال يحفل بـــ (العمل) ويرفض (النص)، وكما ينأى بالنقد عن دراسة التصنيفـات الأدبية نجده ينأى به أيضا عن دراسة الحيل اللغوية والبيانية[٤١]، وأنا لا أدرى مـــا الذى يمكن أن يأتى به المبدع أكثر إبداعا من تحقيق هذه الحيل اللغوية أو البيانيـــة، فى فن يكمن سحره فى بيانه، وينهض على إشعاعات الدلالة، ليس من باب براعـــة اللفظ ووضعه فى السياق وحسب؛ وإنما من القدرة على الاتيان بـــهذه الحيـل بمـــا يؤكد مقولة (الجاحظ) و (ماكليش) التى تنتصر للقول المفضـــى إلـى (معنـى)، لا المعنى المعد سلفا والمنطرح بديكتاتورية الفن وســلطوية المبـدع – كمـا سـبقت الإشارة – وليتنى أفهم (للصناعة) معنى – فى مقولة الجـــاحظ – غـير مـــا أراد (شكرى عياد) أن يخرجه من حقل النقد الأدبى ويسميه (الحيل اللغوية والبيانية).

إنه بات على النقد الإبداعى – لا التعليمى – أن يمهد التربة ويطـهرها، أو يحرثها إذا أعوزتها الحاجة إلى ذلك؛ قبل أن يبحث عن جنى الثمار، فمازلنا علـــى حالنا من آلية للتلقى تعوق الكثير من التقدم فـــى التجـارب الإنســانية الإبداعيــة،

ومازلنا فى معاهدنا العلمية نؤصل لآلية التلقين لا لمشروعية الإبــداع، بالاتفــاق أو الاختلاف، وهو أصل جبلت عليه الذات الإنسانية، وحق مشـــروع مـــن حقوقـــها، صحيح أن للجمالى ما للقيمى من معايير عامة تحكمه، ولكنـــه هنـــاك أيضـــا مـــن المعايير الخاصة ما يشكل تذوقنا وذوقنا؛ والتى هى فى مجملها معيار جوهرى يقـــع ضمن تلك المعايير العامة.

وإيغالا فى العلمية فإن بعض الاتجاهات النقدية كانت أكـــثر صرامـــة إزاء التعامل مع النص الإبداعى مثلما فعلت (البنيوية) بسعيها الـــدءوب وراء اكتشـــاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة ومعالجة عناصرها بناء على علاقاتـــها؛ وليـــس على كونها وحدات مستقلة، ثم هى تركز دائما على الأنظمة وتحاول تأسيس قواعـــد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، حتى جعلت النـــص الإبداعـــى مســـرحا للنشاط الذهنى المعيارى، ولم تعتمد من التذوق سوى الذوق المدرب الـــذى يســـعى إلى تحقيق (نظرية شاعرية) من خلال تصـــور نظـــرى يدعـــم الأحكـــام ويوطـــد الاستنتاجات.

بيد أن (بارت) مازال يلتمس فيها جانبا حيويا لـــم يكـــن علـــى معادلتـــه الموضوعية مع علمية النقد يتمثل فى ذاتية الأدب، وأن مثـــل هـــذه التوجـــهات - البنيوية - لم تتحقق مصداقيتها فى الكشف عـــن المفـــاهيم عاليـــة المرونـــة مثـــل الانسيابية والصدق والتألق والجمال[٤٢]، بما يستوجب ردها خالصة إلى اعتبـــارات النظرية، لتفرض الذاتية مرة أخرى نواميسها على أشد المناهج النقديـــة صرامـــة، ويرسو عليها عطاء الممارسة، فتنشط بدرجة أو بأخرى علـــى مســـتويات مختلفـــة أجلها وقعا على العملية النقدية يتمثل فى مداخلات التواطؤ والشيوع فـــى المجـــال المصطلحى وذلك من خلال فعالية العنصر الاجتماعى فى اللغة، والـــذى اعتـــبره (تمام حسان) أصلا هاما فى حيوية اللغة[٤٣].

وتنهض مداخلات التواطؤ والشيوع على فرضية الصراع الجدلـــى بيـــن علمية النقد وذاتية الأدب، ففى الوقت الذى تحافظ فيه الأولى على الاتصال بـــالدائرة العامة للفكر المجرد؛ فإنها تصطدم من خلال الثانية بنتاج ثقافى بيئى محدد تشـــكلت من خلاله الذات، فأصبحت لها خصوصيتها من خلال دائرتها الخاصـــة التـــى قـــد تلتقى مع الدائرة العامة، أو تتباين عنها، بما يسمح بقدر غير يسير من فرض ســـلطة الهوية الاجتماعية فى بحث الأمم عن ذواتـــها بالحفـــاظ علـــى أصولـــها الثقافيـــة والمعرفية، وقد لا يخلو الأمر من قليل من المغالاة وكثـــير مـــن التعســـف؛ إلا أن

النتاج الطبيعى لهذا المعترك البيئى والثقافى هو ظهور جماعات اجتماعيـــة تنتمـــى إلى ثقافة بعينها، أو أكثر، فيتواطؤ ويشيع بينها ما يختلف عـــن الأصـــل، فتحـــدث نوعا من التحايل على المفاهيم، يشهده صراع المصطلح فى حلبة البقاء بين التبعيـــة والعصرية. ويجئ ذلك تأكيدا لمقولة (هيجل) بأن "المصطلحـــات الشـــائعة ليســـت بالضرورة هى الأكثر دقة وملاءمة لمسمياتها، وإنما هو الشيوع أو القبول التداولـــى ما يكسب هذا المصطلح أو ذاك (حقوق المواطنة) فى اللغة المســـتعملة فـــى هـــذا الوسط المعرفى أو ذاك"(٤٤).

واتكاء على مداخلات التواطؤ والشيوع أيضا، وردا إلى البحث عن الـــذات وتحقيق الهوية لتلك الجماعات الاجتماعية؛ فإن بعض المفاهيم المصطلحيـــة تدخـــل فى دائرة الضبابية، فقط لأنها وقع عليها الرفض مسبقا، ولا يهم أيهما كـــان نتاجـــا للآخر، سواء أكان الرفض نتيجة الضبابية؛ أم الضبابية نتيجة الرفض، ولكن الأهـــم هو أنها نتاج حتمى لتباينات التواطؤ والشيوع لجماعات اجتماعية اختلفت بـــاختلاف ثقافاتها وتوجهاتها الفكرية، الأمر الذى يضعنا بلا تردد أمام قضية المصطلح بيـــن الرفض والقبول كحالة ضمن حالات المعترك الثقافى والبيئى، والتى كـــانت هـــى الأخرى نتاجا حتميا لتعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب من خلال تباينات التواطـــؤ والشيوع.

ثم إن نفس الأصل هو ما ينعكس بصورة أو بأخرى فى الحقـــل المعرفـــى للمصطلح النقدى فى الجدل غير المنقطع بين نسب المزواجة، وحـــال المطارحـــة، بين هذه العلمية وتلك الذاتية الاجتماعية، فيحتمل ما يحتمل منـــه أن يقـــع بانتقـــال الذاتية من مستوى الحس والإدراك إلى آلية صوغ المصطلح، حيث تصـــل درجـــة التواطؤ والشيوع إلى الصفر، وتفرغ الذاتية - ابتغاء مرضاة النـــص والســـياق - مصطلحا ذاتيا أيضا، لا يتجاوز تصوره مفهوم الناقد، ولم تكن له مـــن مشـــروعية الاصطلاح سوى فعاليته فى حقله المعرفى، وثقافته المنقول عنها، وذلك هو أصـــل قضايا غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب.

وبعد ... فذلك هو المنحى التصـــورى (الصـــورى) لنظريـــة المصطلـــح النقدى، على ما قد نتفق أو نختلف عليه، ما دمنا لم نبرح فرضياتها، إلا أنـــه لمـــا تزل النتائج على المستوى النظرى تفضى إلى قضايا تحاول هذه النظرية تحقيقـــها وتحقيق مشروعيتها، فقط، هو ما نأمل الوصول إليه، حتى نجتمع علـــى مصداقيـــة التوجه؛ علنا نكتشف عسرات الطريق، فنحاول إبعادها عنها - ما تيسر لنـــا ذلـــك،

أما مدى فعالية هذه القضايا وتمثلها وتمثل تأثيراتها فى الفكر النقدى الـــذى يشــهد فعالية المصطلح بين النظرية والتطبيق فهو موضوع الفصول التالية.

الهوامش

١- انظر : المصطلحية، ص٢٠ .

٢- انظر : السابق.

٣- الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص٥٩ .

٤- رجاء عبد المنعم جبر، فلسفة الأدب والأدب المقارن، مجلة فصول م٣ ع٣ سنة ١٩٨٣، ص٣٦

٥- ولفانج ايزر، حوار مع، إعداد نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م٥ ع١ أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص١٠٥

٦- الفلسفة والنقد الأدبى، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٤ .

٧- المسدى، النقد والحداثة، ص١٧ .كما سبق أن قال (تمام حسان) بدخول نظرية المعرفة فى بحث مشكلة المعنى من مدخل العلاقة بين الدوال والمدلولات، انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة العامة للكتاب، سنة ١٩٧٣، ص٢٤ .

٨- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمل الأدبى، ص٢٠ .

٩- انظر :

- Colin Mercer, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature, Criticism And Critical Theory, Stratford - Upon - Avon Studies, Second Series, 1985, P. 47.

١٠- انظر : القارئ والنص، سيزا قاسم، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢، يونية سنة ١٩٩٠، ص٢٥٣

١١- جابر عصفور، عصر البنيوية - إديث كريزويل، (رأى المترجم)، الهيئة العامة للثقافة، آفاق الترجمة ع١٣ سنة ١٩٩٦، ص٣٨٤ .

١٢- مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص٣٣ .

١٣- انظر : العالم والناقد والنص، فريال جبورى غزول، مجلة فصول م٤ ع١، سنة ١٩٨٣، ص١٨٧

١٤- دائرة الإبداع، دار إلياس، القاهرة سنة ١٩٨٧، ص٥٠ .
١٥- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٣، ص٥٧ .
١٦- صلاح فضل، نص شعرى، مجلة فصول م٧ع١،٢، مارس سنة ١٩٨٧، ص٢٥٢ .
١٧- المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٤ .
١٨- محمد عنانى، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥، ص١٧ .
١٩- السابق.
٢٠- انظر :

Colim Mercer, Marxism, Structuralism And the Problem of Literature Criticism and Critical Theory, P. 47.

٢١- كمال دسوقى، تعريب التعليم الجامعى، الأمانة العامة لاتحاد الجامعات العربية سنة ١٩٨٠، ص٩٧ .
٢٢- تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٢٧ .
٢٣- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٨٠ .
٢٤- يقول (كمال أبو ديب) : "النص النقدى هو أيضا نشاط إبداعى ذو علاقة معقدة بالعالم الذى ينتج فيه، وبالنصوص التى يقوم بدراستها، كما سبق القول عند (طه حسين)، انظر : الواحد المتعدد، مجلة فصول م١٥ ع٢، صيف سنة ١٩٩٦، ص٤١.
٢٥- انظر : فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م٤ع٣، سنة ٢٩٨٤، ص١٧٧.
٢٦- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٣ .
٢٧- السابق، ص١٠٨ .
٢٨- انظر : مجلة فصول م٧ ع١،٢، مارس سنة ١٩٨٧، ص١٦٩ .
٢٩- فريال جبورى غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول، ص١٧٧ .
٣٠- محمد إقبال عروى، السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣، مارس سنة ١٩٩٦، ص١٨٩ .
٣١- انظر : نص شعرى، مجلة فصول م٧ ع١،٢، مارس سنة ١٩٨٧، ص٢٥٣ .
٣٢- عبد السلام المسدى، المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ص٦٢ - ٦٣ .
٣٣- محمد النويرى، المصطلح اللسانى النقدى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٤١ .

٣٤- شكري عياد، دائرة الإبداع، ص٤٥ ٠
٣٥- انظر : السابق، ص٥٠ ٠
٣٦- انظر : السابق ص١٢٣ ٠
٣٧- انظر : السابق٠
٣٨- انظر : السابق، ص٥٠ ٠
٣٩- انظر : السابق، ص٥٧ ٠
٤٠- انظر : السابق٠
٤١- انظر : السابق٠
٤٢- انظر :

Colin Mercer, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature Criticism And Critical theory, P. 47.

٤٣- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص٨٤ ٠
٤٤- انظر : ندوة علامات، معجب الزهراني، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٩ ٠

الفصل الأول

الترجمة بين الحرفية والمعرفية

الاضطراب المصطلحى فى المنبع أصل الترجمة أصل الوضع الحرفية وإغفال الحقل الدلالى الخلط فيما يستوجب الفصل

الترجمة بين الحرفية والمعرفية

تمثل الترجمة الحبل العصبي الرئيسي في سريان فعالية نظرية المعرفة وتدفع آلية البناء الحضاري إلى تمثل التواصل بين الثقافات وبعضها بعضا، حتى أوشكت أن تكون الوسيلة الأولى لتحقيق عالمية الخطاب الفكري بين الجماعات البشرية والاجتماعية، وكذلك بين الحقول المعرفية المختلفة إلى الدرجة التي يمكن أن تتوقف بدونها عجلة العلم والتطور.

وإذا كانت كل شعوب الأرض تعنى بلغتها القومية من أجل تحقيق جوهر الاصطلاح وجوهر اللغة المنتمي إلى صقل التواصل ودعم البناء المعرفي؛ فإن الترجمة حسبما تنشط فعالياتها تصبح المعبر الأول لتوسيع دائرة هذا التواصل، وإخصاب تلك الحقول المعرفية، في منحى النهوض بهذه القوميات.

وبقدر ما تستوعب هذه الأمم ماضيها وحاضرها؛ بقدر ما تستطيع أن توائم بين الدفع والجذب لآليات التداخل بينها وبين الأمم الأخرى، وبقدر مصداقية النقل وبراعة التداول؛ بقدر ما تزداد فعالية الفعل ورد الفعل بين الحضارات المختلفة، والأمر ضده صحيح. فالترجمة في تجليها القرائي هي وسيلة ثانية نستكمل بها معارفنا ومدركاتنا للأمور بما لم نقدر على تحقيقه من خلال وسيلتنا الأولى (لغتنا القومية)، وهذه بدورها تتحول من عامل فعال رئيس لتحقيق التواصل إلى عامل مساعد ترقى معه الترجمة كلما نأت في تساميها عن قضايا الوسيلة.

وتطل الترجمة برأسها من ركام الأصل المعرفي كعامل مساعد في نظرية المصطلح النقدي لتدفع كل ما دونها لتحقيق آلية الدفعية في محاولة فك الارتباط بين الدال والمدلول، فتدفع النظرية القادمة من حقول معرفية أخرى إلى حقل الأدب، أو المتولدة في الحقل ذاته، بلغات أخرى، وهذه النظرية أو تلك تدفع النص الإبداعي الأول، ثم بالتبعية النص الإبداعي الثاني (النقدي) حتى تلتقي حلقات الدفع المتداخلة على دائرة الفكر المجرد في سعيها الدءوب نحو عالمية الخطاب.

أما الفعالية التطبيقية التي تساهم بها الترجمة في نظرية المصطلح النقدي فهي تتمثل فيما تتمخض عنه معياريتها في اشتمالها آلية الوضع، وخضوعها لأسس الاصطلاح، وخوضها رحلة الكشف - غير الآمنة - من استفعال التراث حتى تشكيل جنين المصطلح وبث الروح فيه ثم ميلاده واحتضان ساحة التداول له أو لفظها إياه، بما يجعلها نقطة التفجر الأولى التي تنشأ عنها جل القضايا المصطلحية، غير أنه يأتي فصلها على رأس مجموعة القضايا فصلا صوريا يحتم أولويات الأصول الفعالة في توجهات هذه القضايا.

والواقع أن آلية الترجمة لم تكن وحدها الحد الفاصل بين الأصـــل والفـــرع فى نشأة بعض القضايا المصطلحية، بيد أن منها ما تمتد جذورها إلى مرحلـــة مـــا قبل الترجمة، على اعتبار فعالية نظرية المصطلح النقدى كنظرية عالمية تحكم آليـــة الفكر المصطلحى فى مضمار النقد الأدبى، وتسمح بقدر غير قليل من التصدع فـــى صوغ بعض مصطلحاته، وهى قضية إن تجاوزت حدود الترجمة فهى لا تتجـــاوز حدود المترجم إذا ما كان على وعيه بسياقية الترجمة ومدى ســلطة المعرفـــة فـــى الحقل المتخصص.

أما ما نخاله جوهر الصراع الناشئ عن القضايا المصطلحيـــة مـــن قبـــل الترجمة؛ فمرده إلى اعتماد المصطلح كشفرة علمية تخضـــع للترجمـــة الحرفيـــة، استنادا إلى تمتعه بخاصية الثبات الدلالى أيا ما كانت تحولات السياق. وهذه الحقيقـــة العلمية المراوغة لا تتحقق مصداقيتها إلا إذا تحققت فى المترجم شـــرعيته بـــالقدرة على احتواء شرائع الحقل المعرفى النقدى، وكل ما يتصل به من معـــارف، حتـــى يستطيع الفصل بين المصطلح والإشارة اللغوية، ما دامت الألفـــاظ المصطلحيـــة لا تفضى بهويتها التصورية إلا من خلال السلطة المعرفية التـــى حولتـــها مـــن هـــذه الإشارة اللغوية إلى ذلك المصطلح.

فإذا ما تأكد للمترجم ما سبق طرحه فى اصطلاح المصطلح من أنه قـــائم بذاته فى مجال عمل تصوره، ثم هو يتمتع بخاصية الثبات الدلالى؛ فإنه لـــن يتـــأكد لديه أبدا فعالية عمل تلك المفردة أو ذلك التركيب اللغوى، إن كان إشارة لغويـــة أو مصطلحا؛ إلا من خلال وعيه المعرفى بآلية الحقل الذى تنشط به فعاليات هـــذه أو ذلك.

هذا وناهيك عن حساسية فعاليات الدلالة فـــى ســـياقات الحقـــل المعرفـــى المتخصص للنقد الأدبى؛ فضلا عن مدى استقرار التصور المصطلحى ذاتـــه فـــى معترك التداول من عدمه، من ثم كان من الصعب التسليم بمقولة انـــدراج "ترجمـــة المصطلحات الأدبية من حيث المنهج Method فى إطار الترجمـــة التـــى ترمـــى إلى إيصال المعنى وحسب"[١]؛ إلا على اعتبارها ترجمة معرفية لا ترجمـــة حرفيـــة وهو ما يؤكده ابتغاء العلمية نحو تنقية المعنى وتحديد التصور.

ثم إن المصطلح قد يرتهن أحيانا بسياقه التاريخى والدلالى بما لا يمكـــن أن تستوعبه آلية النقل المباشر أو الترجمة الحرفية[٢]؛ الأمر الذى يتطلب قدرا ميســـورا من الإيغال فى المعرفة بغية تحديد حدود التصور من جهة، ومن جهة أخرى تحديـــد

الوعاء الذى يحوى ذلك التصور، وهو وفق أسس الاصطلاح يتطلب فى المترجم الوقوع على رأس الجهاز المعرفى فى تداول آلياته وبسط نواميسه وشرائعه.

وإذا كان المعنى الاصطلاحى هو محاولة الجمع بين المعنيين الاشتقاقى والحرفى، وإذا كان المعنى الاشتقاقى هو الثابت والمعنى الحرفى هو المتغير[٣]، ولما صار النص النقدى (نصا)؛ فإن المترجم بصدد إنتاج النص الإبداعى الثالث – بعد النص الإبداعى الكتابى، والنص الإبداعى القرائى، فى لغة الأصل – وهو ما يتطلب بعدا جماليا قد لا يتحقق إلا فى الناقد صاحب الذوق المدرب، وصاحب الوعى المعرفى بأسرار صناعته، وكأنه الوحيد المنوط به تحقيق فعالية (النص المترجم، بتحقيق أدبية موازية للغة الأصل دون إبهام أو تردى، حفاظاً على تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، بما يفضى إلى نقاء المصطلح وإفلاته من الضبابية، وهى مشروعية تأتى وفق ما سبقت الإشارة إليه لشارع المصطلح، إلا أنها تنطبق بالضرورة على المترجم الذى يجب أن يتمتع بكل صلاحيات الشارع، كما تمتعت الترجمة بصلاحيات آلية الوضع وأسس الاصطلاح.

على أنه فى كل الأحوال يعول على قصر ذراع المترجم، وعدم احتواء الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى والواقع فيه المصطلح وعدم الدراية بنواميسه وشرائعه، ثم فقدان أهلية الناقد لاعتماد مصطلحاته وفك شفراته العلمية والجمالية؛ قضية الترجمة بين الحرفية والمعرفية الأولى والتى تتمثل فى (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، حيث تكمن جذورها فى لغة الأصل، ريثما ينقلها المترجم إلى اللغة الثانية، فتنشط دون الوعى بما انتابها من تصدع.

وخضوعا للأساس ذاته الكائن فى الأصل المعرفى تندرج قضية (أصل الترجمة أصل الوضع)، والتى تأتى كنتيجة طبيعية لإفلاس المترجم أو الرضا بالحد الأدنى والأيسر عن طريق التعريب أو الاقتراض دون خوض الرحلة الحتمية لتحقيق أسس الاصطلاح حسب أولوية الوضع.

أما (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى) فهى قضية مصطلحية تخضع للأسس المعرفى العام أيضا، غير أنها تختص بخصوصية الحقل المعرفى فى مجال النقد الأدبى، اتكاء على عدم التخصص الدلالى فى اللغة، حتى يمكن للتصور الأوحد أن يقع على مشارف تصور آخر، فتتماهى التصورات فى الحقل الدلالى الواحد، وما لم يكن المترجم على وعيه الذهنى وحسه الجمالى؛ فلن يتمكن من الفصل أو وضع التصور الجامع المانع فى وعائه اللفظى دونما الوقوع فى شرك التماهى.

ثم تقبع فى ختام هذه القضايا، واتكاء على فعالية الأصل المعرفــــى ذاتــه قضية (الخلط فيما يستوجب الفصل) والتى ترد إلى عدم وعى المترجم بمــــا يحتــم معه ضرورة الفصل بين الدلالات اللفظية فى اللغات المختلفة إذا مــــا تمثلــت فــى خصوصية ثقافة موروثة، وهوية لغة، وسياقية تاريخ، حتى تنفرد هذه الدلالات فــى لغة ما بما قد لا تتشابه معها فيه أى لغة أخرى.

أولا : الاضطراب المصطلحى فى المنبع

العلامة Sign – الإشارة Signal –المؤشر– Index – الأيقونة Icon – الرمز Symbol – الشفرة Cipher

إن ما وراء اللغة، أو اللغة البعدية، أو (الميتالغة Metalanguage) هــــى وظيفة مؤداها تحقيق اتصال بشفرات غير مستقرة، أو عائمة، تعتمد على قصديـــة المتكلم، وتحتمل ردها من السامع، من أجل الإفصاح والإبانــــة[٤]، وهــذه الحقيقــة اللغوية فى تحقيق الاتصال تجلو فى مجال الحقول المعرفية شديدة التخصص، حتــى تضيق الدائرة أكثر فأكثر، وتنحصر فى شفرة الخطاب إلى أن تقتصر على جماعــة معينة، أو على شخص واحد منوط به الحديث، وهو فى ذلك لا يفتأ يســـتخدم لغــة (قصدية)، لأن اللغة المصطلحية لم يتم استقرار مفاهيمها بعد، فهو فى حاجة دائمــة لأن يقول أعنى، أقصد، أو إلى أن يسأل، ماذا تعنى؟ ماذا تقصد؟ وذلـــك اعتمــادا على وظيفة (الميتالغة)· وقد يكون ذلك أمرا طبيعيا فى اللغة العادية، بينمــا حينمــا يرتقى (الخطاب) فى لغة ما ليستخدم مصطلحات بذاتها لم يتم استجلاؤها بعد، ولــم يقع عليها التواطؤ والشيوع، فإن القصدية هنا يستعاض عنها بالتعريف، أو الاعتمــاد على ذكاء القارئ أو المستمع، فى استنتاج التصور، وهذه قضية أصوليــة تشـــترك فيها جميع اللغات، إذا ما وقعت فى العربية فقد فعلتها الإنجليزية من قبـــل، حينمــا استخدم (روبرت هاوس) مصطلح (الأفق)، وعرفه تعريفا غامضا، وأهمل فعالياتــه السابقة بين الإشارة اللغوية والمصطلـــح، حتـــى وقـــع التصـــور فـــى (الإبـــهام Obsquirity) بين (أفق التجربة)، و(أفق تجربة الحياة)، و(بنية الأفـــق)، و(التغـــير فى الأفق) إلى (نظام ذاتى مشترك)، أو (بنية من التوقعات)، أو (نظـــام علاقـــات) يستطيع به أى فرد مواجهة النص[٥] ثم عاد المصطلح إلى الاضطراب مرة أخـــرى بين المتخصصين أنفسهم على يد (سوزان ستيوارت) فى كتابها (اللعـــب بـــالحدود) حيث تحدثت عن (أفق المعنى Horizon of meaning) الذى يتاح للنـــص، وعـــن (أفق الوصف Horizon of description)، وعن (أفـــق الموقـــف Horizon of

situation)[٦]، وهكذا ليزداد المصطلح اضطرابا على اضطرابه فى منبعــه وبيئــة مولده.

ولعل نظرية المصطلح النقدى وفق ما اتكأت عليه من أصــــول معياريــة لخصوصية الحقل المعرفى تقول - فى غير تهويم أو شطط - بعالمية هذه القضايــا التى تمخضت عنها، ولم تكن أبدا مقصورة على النقد العربى وحده؛ وإن بقيت لــهذا الحقل الثقافى والبيئى خصوصيته التى تدخل ضمن التركيبة الحضاريــة للمجتمــع العربى وما يتبدى فيها من حالات عدم الاستقرار المصطلحى المرتبطة بالاســتقرار الحضارى والثقافى. وذلك ما يجعل حقل النقد العربى أكثر مصداقيــة فــى تمثـل فروضات النظرية وتحقيق أطروحاتها.

ومن ثم ينطبق على ظاهرة الاضطراب المصطلحى فــى المنبــع والتــى تركن إلى الأصل الفعال فى قضايا الترجمة بين الحرفية والمعرفية ما تركــن إلــى الأصل ذاته من قضايا أخرى مثل (أصل الترجمة .. أصل الوضــع) فــى إخفــاق الترجمة واعتمادها على الاقتراض بين اللغـــات المختلفــة وبعضــها بعضــا، أو (الحرفية وإغفال الحقل الدلالى)[٧]، أو الترجمة الحرفية المباشرة التى تفضى إلـــى (الخلط فيما يستوجب الفصل)، مثلما حدث مــع مصطلــح (Connataction) فــى الأسبانية الذى لم يتفق عليه المنظرون الأوربيون بعد، "فبعضهم أطلق عليه المعنـــى الذاتى فى مقابل المعنى السياقى Denotaction، والبعض الآخر ترجمـــه (الدلالــة الحافة) فى مقابل الدلالة الذاتية ..... إلخ. وفــى القــاموس الأســبانى - العربــى لفيديريكوكورينى يقول عن فعل Denotar دل دلالة على، أفاد، مت بصلة إلــى"[٨].

ثم يدخل (حامد أبو أحمد) حلبة الصراع فيقنع بترجمـــة المصطلــح إلـــى الدلالــة المباشرة، أو التعيين، أو الإيحاء، أو ظلال الدلالة، ويقول : "وإن كنت أكــثر ميــلا لاستخدام أكثر من كلمة حسب السياقات المختلفة وكلها تصب فى بوتقة واحـــدة"[٩]، لينسف بذلك مفهوم المصطلح من الأساس ويحوله دونما قصد إلى الإشارة اللغويــة، وكأن الاضطراب المصطلحى فى المنبع تحول أثناء الترجمة بعد تضخمه من خليــة خبيثة واحدة إلى الآلاف منها التى دمرت المصطلح. ذلك فى الوقت الـــذى تــأتى فعالية أخرى له من خلال الترجمة عن الانجليزية Connotation إلى "المعنى الذى تستدعيه كلمة ما فى ذهن الإنسان غير معناها الأصلى وذلــك لتجربــة فرديــة أو جماعية"[٨] عند (مجدى وهبه)، وأحسبنى غير قادر على احتواء تصور المصطلـــح لأفرق بينه وبين (الإشعاع الوجدانى) عند (محمود ذهنى) عندما يقع على تصـــــور

"أن الكلمة التى هى [رمز] لمدرك معين تحمل إلى جانب إدراكـــه مجموعـــة مـــن الوجدانيات التى سبق للفرد أن استشعرها من اتصاله بذلك المدرك"[٩]، ثم هو عنـــد (أحمد زكى بدوى) يترجم إلى (المفهوم) أيضا، ولكنه يعنى مفـــهوما آخـــر، فـــهو "الصفات التى إذا وجدت فى فرد من الأفراد استحق أن يطلق عليه اللفظ وبعبـــارة أخرى تدخل فى مفهوم اللفظ الصفات الأساسية التى تدخل فـــى تعريـــف الأشـــياء وتصنيفها والتمييز بينها وبين غيرها"[١٠]، وهذا ما يختلف إلى حد كبير فى التصـــور عن سابقيه، ربما لأنه معنى بالحقل المعرفى المتخصص للفنون الجميلة والتشـكيلية، على الرغم من اتكائه على اللفظ، أما ما نظنها آخر صورة للمصطلح وصلت إلينـــا فهى ترجمة (محمد عنانى) بـــ (ظلال المعانى) – عودا على بدء – ثم يشير إلـــى ربط بعض النقاد المحدثين بين (ظلال المعانى) و (الكناية)، والترجمة تـــأتى هكـــذا دون تصور محدد[١١]، ثم تأتى (سيزاقاسم) بما بدأ يشيع ويســـتقر علـــى (الدلالـــة المصاحبة) فى ترجمتها عن (كيرإيلام) لمفهوم (بوجاتيرف) [١٢]. وهكذا يبـــدو أن اضطراب المصطلح فى لغة الأصل أدى إلى اضطراب أكثر شراسة بعد الترجمـــة التى وقعت على حقل مضطرب أيضا بين الدلالة المباشرة، والتعييـــن، والإيحـــاء، وظلال الدلالة، والمفـــهوم، والإشـــعاع الوجدانـــى، وظـــلال المعـــانى، والدلالـــة المصاحبة.

وبوسع النظرية أيضا أن تمتد لتحقيق قضايا التصور (المدارس والمذاهـــب الأدبية والنظريات النقديـــة)، وقضايـــا الصـــوت الـــدال (اللغـــة بيـــن المعياريـــة الاصطلاحية وعموم الدلالة)، وقضايا التواطؤ والشيوع (المعترك البيئى والثقـــافى)؛ كقضايا عالمية تسرى فعاليتها فى شتى لغات العالم، وإن تباينت نسب فعاليـــة هـــذه القضايا، وذلك استنادا إلى كون المصطلح شفرة علميـــة مجـــردة، ولغـــة خطـــاب عالمى، وحقا مشروعا لكل ثقافات الأمم، لأن مولده لم يكن حكرا على ثقافة واحـــدة، ولا أمة واحدة، بل هو نتاج عالمى مشترك، لحقل معرفى متخصص، ما يتفق عليـــه أكبر مما يختلف عليه، ثم تحكمه آلية واحـــدة فـــى الوضـــع والتواطـــؤ والشـــيوع والتداول، وإن تباينت جذور الصوت الدال أو اتفقت خصائصها فى فصائل لغويـــة معينة دون أخرى، وكل ذلك يخضع بالضرورة فى النهاية لشرائع النظرية العامـــة للمصطلح (علم المصطلحية) ثم النظرية الخاصة للحقـــل المعرفـــى المتخصـــص (نظرية المصطلح النقدى).

وتأتى ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع تجسيدا حيا لهذه الفرضية النظرية، ومن ثم يمكن أن يقع تحقيق هذه الظاهرة على جل القضايا المصطلحية فى اللغة المترجم عنها، غير أن اعتماد الأصل المعرفى وفعاليته فى النظرية، وفى الترجمة على وجه الخصوص، يمكن أن يقلص فعالية هذه القضايا فى اللغة المنقولة إليها عند حدود كفاءة المترجم، باعتباره المصفاة التى سوف نستخلص من خلالها المصطلح، والتى لابد وأن تصل من الدقة إلى درجة استخلاص كل الشوائب العالقة بالتصور، ولا يتسرب منها إلا ما تفرضه خصوصية الحقل المعرفى فيما يمتزج بهذا التصور ويكون حكمه إلى التواطؤ والشيوع والتداول، وهو أمر يخضع إلى تمثل آلية التوظيف التى تنتمى إلى الواقع الفعلى أكثر مما تنتمى إلى ضوابط أو حدود نظرية لم تستقر بعد، وكأن انتقال الاضطراب المصطلحى من لغة الأصل إلى الفرع صار أمرا مفروضا، ولعله صار حملا ثقيلا يحمله المترجم، فكيف نستطيع تحقيق استواء الظل والعصا فى الأصل معوجة؟!

وقد تفضى ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع إلى العديد من التصورات المصطلحية المتصدعة، غير أن البحث اختص مجموعة من المصطلحات التى تنتمى إلى حقل دلالى واحد من أجل حصر فعالية الظاهرة وإجلاء صورتها على ما تم وضعها عليه فى الأصل، ثم ما اعتراها من تناقضات فى معترك التداول فى لغاتها الأصلية، ثم من خلال الترجمة ما انفتح الباب على مصراعيه لتعيث فى النقد فسادا كيف تشاء، على أن ترد إلى الترجمة أصل فعالية القضية وإلى الاضطراب المصطلحى فى المنبع فعالية الظاهرة. ويشتمل هذا الحقل الدلالى مصطلحات :

العلامة Sign، الإشارة Signal، المؤشر Index، الأيقونة Icon، الرمز Symbol، الشفرة cipher.

– العلامة Sign :

قد يتأكد لدينا حقيقة علمية يقررها (عبد المنعم تليمة) ويتحقق من خلالها حتمية اللغة فى تحقيق التواصل، وربط ارتقائها الوظيفى بمدى قدرتها على الارتقاء بالذهن البشرى فى احتواء المفاهيم المجردة من خلال مفرداتها لتمثل (العلامة) و (الإشارة) مرحلة الإعلام والإخبار بينما يأتى (الرمز) كقرينة أولى للسمو الذهنى ونمو طاقتى التجريد والتعميم، ثم يفصل بشكل قاطع بين (العلامة)

و(الإشارة) باعتماد الثانية على قدر أكبر من تعيين المشار إليه، وتتطلب مرسلا للإشارة وآخرا لتلقيها، على خلاف العلامة التى تنهض على عرف اجتماعى ولا تتطلب بالضرورة مطلب الإشارة الأخير[١٣].

على هذا الأساس يمكن أن نفرد الطاولة أولا لمصطلح (العلامة) حيث الأصل الذى تنهض عليه فى حقلها اللغوى الأول كإشارة لغوية ثم رحلتها فى عالم التصور المصطلحى، ولنا أن نربط الأحزمة قبل أن تهب أعاصير التصورات لمصطلح يفترض فيه الحد الجامع المانع للتصور الأوحد، وينبغى له تحقيق عالمية الخطاب، بشفرة علمية مجردة ومعتمدة، أملا فى استقرار المفاهيم، والارتقاء بفاعلية رؤية باصرة تخطو بالإنسان نحو التقدم كحال الحقول المعرفية الأخرى، ولكن يبدو أن (الشبكة المعلوماتية) ومرجعية (الحاسبات الآلية) سوف تفقد مصداقيتها إلى حد كبير حال رؤيتنا ما نحن عليه من مرجعية للحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى.

ويردنا المنحى التاريخى لمصطلح (العلامة) إلى أصول إغريقية لدى (المدرسة الشكلية Scopticism) وعلى يد الفيلسوف (إينيسيد يموس Aenesidemus)(القرن الأول قبل الميلاد) عندما قام بتنظيم عشر صيغ مستقاة من تحليل العلامات، ومنطلقها أن العلامات ليست ظاهرة متجلية بالضرورة، ولو لم تكن مستترة لظهرت جلية للجميع، ثم قام الطبيب الفيلسوف (سيكتوس إمبريكوس Sextus Empiricus)(القرن الثانى الميلادى) بتصنيف العلامات المستترة، كما قام الطبيب (جالينوس Galen)(القرن الثانى الميلادى) بالتمييز بين العلامة العامة التى تدل على أكثر من شئ والعلامات الخاصة التى تدل على شئ محدود، وكان الناقد البلاغى (سيشرون Cicero)(القرن الأول قبل الميلاد) قد أورد هذا التصنيف أيضا[١٤].

والأهم من هذا وذاك "أن المقولة الشهيرة لسوسير Saussare – أحد مؤسسى علم العلامات – بأن العلامة لها جانبان الدال Significant والمدلول Signifie مبنية على ما قاله الرواقيون Stoics (ترجع بداياتهم إلى القرن الثالث قبل الميلاد) عن العلامة وجانبيها اللذين أطلقوا عليهما الدال Signans والمدلول Signatan"[١٥]، ثم تأتى بعد ذلك تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه فى التأويل عند المفكر الجزائرى القديس أوغسطين (٣٥٤ – ٤٣٠م)، تعتمد على كثير مما قاله الفلاسفة من قبله مثل الرواقيين وأرسطو[١٦].

والعلامة كإشارة لغوية فى الإنجليزية Sign تعنى غاية معبرة عن مغـــزى خاص[١٧]، وهى فى العربية تنهض على مادة علم، وعلمه وسمه. وعلـــم نفســـه. وسمها بسيما الحرف، ورجل معلم إذا علم مكانه فى الحرب بعلامة أعلمها، وأعلـــم الفرس : علق عليه صوفا أحمر أو أبيض فى الحرب، والعلامة : الســـمة والجمـــع علام، والمعلم ما جعل علامة وعلما للطرق والحدود، والعلامة والعلم الفصل يكـــون بين الأرضين، وهى شئ ينصب فى الفلوات تهتدى به الضالة[١٨]. وخفيت معـــالم الطريق أى آثارها المستدل بها عليها[١٩]. وفى قوله تعالى : "وعلامات وبالنجم هـــم يهتدون"[٢٠]، قال ابن عباس : العلامات معالم الطريـــق بالنـــهار، وقـــال الكلبـــى : العلامات : الجبال، وقال مجاهد هى النجوم[٢١]، وقال (النسفى) : هى معالم الطـــرق وكل ما يستدل به السابلة من جبل وغير ذلك[٢٢].

هذا ما شكل الذهن العربى لفعالية عمل (الإشـــارة اللغويـــة) فـــى مجـــال (العلامة)، والأمر جلى واضح لو التقى على أحد هذه التصورات فى غير تشـــتت، بيد أن التصور المصطلحى جر معه مرادفات أخرى تداخل أحد تصوراتها مع ذلـــك التصور المصطلحى لكل من (الإشارة)، و(الدلالة)، و(السمة) و(الرمز)، ولو توقـــف الأمر عند ذلك لصارت قضية صوت دال أو تصور وحسب – وإن كان المصطلـــح يقع ضمن ما يقع أيضا فى قضايا (التصـــور) ضمـــن مداخـــلات النقـــد الجديـــدة (للعلاماتية)، كما يدخل فى قضايا الصوت الدال ضمن الاختلاف اللفظى وتـــرادف التصور أيضا – ولكن برد الفروع إلى أصولها اتضح أن مصطلح (علامـــة) فـــى الأصل عاد إلى الوجود على ساحة النقد الأدبى مـــرة أخرى علـــى يـــد (بـــيرس) الفيلسوف الأمريكـــى (١٨٣٩ – ١٩١٤) بطرحـــه دراســـة (الســـميولوجيا)(علـــم العلامات)، وتقسيمها إلى ثلاثة حقول هى العلامـــات والإشـــارات والرمـــوز[٢٣]، ومعنى ذلك أن ثمة فصلا من البداية بين العلامة، والإشارة، والرمـــز، وإن كـــانت أبعاد العلم المزعوم لم تتحدد بعد.

ولما كان العرب على صلة بما قال به (أرسطو) و(الرواقيون) فإنـــهم لـــم يقولوا بـــ (العلامة) كصوت دال مصطلحى – حسب حدود اطلاعى – وإن قـــالوا بتصور مردود إلى الفلسفة اليونانية عندما فصلوا بين ثلاثة أنواع من الدلالات هـــى الطبيعية والعقلية والوضعية[٢٤]، ثم وضعها المحدثون فى تقســـيم العلامـــة حســـب الموضوع Object أو (الصورة العينية أو الشئ) فـــى مقـــابل (الأيقونـــة Icon)، و(الشاهد أو المؤشر Index)، و(الرمز Symbol) على الترتيب[٢٥]، ولما كان هـــذا

التفريع للعلامة عند (بيرس) فيما يخص الصورة العينية أو الشئ أو (الموضــوع) وحسب، ثم كانت تفريعات أخرى لها وفقا للصوت الدال أو المستحضر أو المــاثول أو (المصورة Representamen) إلى (علامة كيفية Quali-sign)، و(علامة عينيــة Sin-sign)، و(علامة قانونية Legi-sign)، ثم وفقا للصورة الذهنية أو التعييـــن أو (المفسرة Interpretant) إلى (تصديق Rhama)، و(تصــــور Dicent)، و(حجــة Argument)[٢٦] – فإنه من هنا دخل مصطلح (الدلالة) ليحل محل (العلامة)٠ علمـا بأن العلامة إذا كانت عند (بيرس) تعنى شيئا ينوب عن شئ بصفة مـــن صفاتـــه، فهى تشمل (الدال) و(المدلول) و(الدلالة) معا (عند سوسير)، وإذا قيـــل إن الدخـــان دلالة – بمعنى (علامة) – على النار فهو من قبيل الحقيقة عند (بيرس) ومن قبيـــل المجاز عند (سوسير)، لأن مفرد ة (الدخان) هى الأخرى كإشـــارة لغويـــة تشـــمل (الدال) و(المدلول) و(الدلالة)، والتى هى عبارة عن منهج الإرسال بيـــن الصـــوت المنطوق وأحد تصورات صورته الذهنية التى تتسق مع نسق السياق الواقعة فيــــه، فلغة التواصل ليست مفردات بل تراكيب، وليس ثمة دلالة للفظ مفـــرد، وإن كـــان هناك إيحاء، أو إشعاع وجدانى، أو علامة، فلا سبيل إذن إلا الفصل بيـــن العلامـــة والدلالة حتى وإن وقعت الأولى عند (سوسير) علـــى الإدراك واعتمـــاد الصـــورة الذهنية وحسب، كما سيأتى بعد٠

ويقع التباين حول ترجمة مصطلحات (بيرس) خاصة فى تقسيم (العلامـــة) حسب الـــ Representament والذى أســـماه (عـــادل فـــاخورى) المســـتحضر أو الماثول[٢٧]، واسمته (سيزا قاسم) المصورة، ووضعته فـــى مقـــابل (الـــدال) عنـــد سوسير، والرمز عند (أوجـــــدن وريتشـــارد) [٢٨]، وترجمتـــه (فريـــال جبـــورى) بالماهية[٢٩]– إلى العلامة النوعية QualiSign عنـــد (فريـــال)[٣٠]، و(ســـيزا)[٣١]، والعلامة الكيفية عند (فاخورى)[٣٢]، ثم إلـــى العلامـــة المفـــردة S inSign عنـــد (سيزا)[٣٣]، والمتفردة عند (فريال)[٣٤]، والعلامة العينية عند فاخورى[٣٥]، ثم إلـــى العلامـــة العرفيـــة Legisign عنـــد (ســـيزا) و(فريـــال)[٣٦]، والقانونيـــة عـــــند (فاخورى)[٣٧]٠ وذلك مثال واحد لأصل واحد من تفريعات (العلامة) تـــم ترجمتـــه إلى العربية، ويمكن حصر نتائجه فى الجدول الآتى :

	Representamen	Qualisign	Sinsign	Legisign
(فاخورى)	المستحضر أو الماثول	علامة كيفية	علامة عينية	علامة قانونية
(سيزا)	المصورة	علامة نوعية	علامة مفردة	علامة عرفية
(فريال)	الماهية أو الذاتية	علامة نوعية	علامة متفردة	علامة عرفية

وذلك فى الوقت الذى يمكن أن تدخل فيه الإشارة اللغوية فى النظرية العامة للمصطلح مع فروضات (بيرس) حول تصور الـ Representamen ليقابل (الصوت الدال)، وهو المقابل نفسه عند (سوسير)، ولأن الموضوع Object كان مهملا عند (سوسير) – لقوله بشمول الاعتباطية – وتم استدراكه من قبل (بارت)؛ فإنه يقع فى مقابل (الصورة العينية أو الشئ)، أما المفسرة Interpretant عند (بيرس) فهى ما تقابل (الصورة الذهنية) و (المدلول) عند (سوسير)[٣٨]، مع ملاحظة أن هذا المدلول = (الصورة العينية + الصورة الذهنية) أو Object + Interpretant) فى مفهوم (بيرس)٠

أى أن الأصول الثلاثة للعلامة عند (بيرس) هى الأصول ذاتها فى النظرية العامة للمصطلح فى تأسيسها للإشارة اللغوية – كما سبقت الإشارة – باعتماد (الصوت الدال)، و(الصورة العينية)، و(الصورة الذهنية)، ثم تفرعت أصول (بيرس) للعلامة إلى ثلاث تفريعات أخرى عن كل أصل من هذه الأصول٠

ولنقف هنيهة أمام نص (بيرس) والذى نقلته إلى العربية (سيزاقاسم) حيث تقول "يعرف بيرس العلامة على النحو التالى : "العلامة أو المصورة representamen" هى شئ ما ينوب لشخص ما عن شئ ما بصفة ما، أى أنها تخلق فى عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التى تخلقها أسميها مفسرة Interpretant للعلامة الأولى٠ إن العلامة تنوب عن شئ ما وهذا الشئ هو موضوعها Object، وهى لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التى سميتها سابقا ركيزة Ground المصورة"[٣٩]٠

والملاحظة الأولى على النص، أن الترجمة المعرفية – وإن كان الإبقاء على مصطلحات النص الأصلى ضروريا وهاما – وفق ما سبق طرحه حول مفهوم الإشارة اللغوية فى التأسيس للنظرية العامة لعلم المصطلح يمكن أن تجارى النص وتتسق مع مفهوم العلامة عند (بيرس) لولا أنه يعتبر (الدال) علامة

و(المدلول) علامة عليه، فلو استبدلنا تصور المصورة بالصوت الدال ثم المفسرة بالصورة الذهنية فإننا نجد أن الموضوع أو الصورة العينية هى التى تنوب عنها العلاقة من خلال ركيزة تحتم ضرورة عمل أحد تصورات الصورة الذهنية والتى ردتها النظرية إلى فعالية الاتساق بين دلالة السياق ودلالة أحد تصورات اللفظ التى تحتم عمله فى هذا السياق من خلال ذلك التصور وحسب. وهنا يصبح تصور العلامة المصطلحى عند (بيرس) منحصرا فى تصور الإشارة اللغوية مع اختلاف الموقف من الاعتباطية، واختلاف الفعالية العلاماتية. والملاحظة الثانية : أن النص المترجم يستخدم لفظ (العلامة) دون مراعاة الفصل بين وضعه كإشارة لغوية وكمصطلح، فيأتى من البدء بمعنى (المصورة)، ثم بمعنى (المفسرة)، ثم هى – أى العلامة – تنوب عن الموضوع ولا تنوب عنه إلا من خلال ركيزة المصورة (العلامة)، ثم إن النص معنى فى النهاية بوضع تصور للعلامة (المصطلح). أما الملاحظة الثالثة فهى إذا ما كنا بصدد البحث عن تصور للعلامة Sign من خلال المصورة representamen، فكيف تكون هذه (أو) تلك؟!

إنه يبدو حتى الآن أننا لم نبرح مكاننا كثيرا فى الحديث عن العلامة من خلال قضايا (الصوت الدال)، و(التصور)، غير أنها عوارض كان لابد أن نعرج عليها وعلى اضطرابها قبل الدخول فى اضطراب المنبع، وإذا كان ذلك هو حال بيرس وحالنا معه فإننا لن ندعه حتى نؤكد مقولته بتقسيم العلامة إلى أيقونة icon، ومؤشر Index، ورمز Symbol، فى حين أن الرمز هذا هو ما وضعته (سيزا) كمقابل للصورة Representamen (الحامل المادى للعلامة) أو (الصوت الدال) عند (أوجدن) و (ريتشاردز)، ثم هو يحفظ حقه فى المثول بدلالته المطلقة وتصوره الأوحد فى مقابل العلامة Sign والإشارة Signal، كما لاحظنا فى مقولة (تليمة) فى ارتقاء اللغة بارتقاء الفكر.

هذه إذن هى علامة بيرس وهذا نتاجها فى اضطراب المصطلح نفسه خاصة فى جانب التصور؛ حينما يكون اسم الجنس هو اسم النوع، وكيف تكون المصورة علامة والمفسرة علامة أخرى عليها؛ ثم إن كلتيهما علامة على الموضوع؛ ثم تكون هناك تقسيمات مختلفة للعلامات الثلاث باعتبارها علامة واحدة؟!! ذلك فضلا عما أحدثه مصطلح (العلامة) من اضطراب فى تقابله أو تداخله مع مصطلحات أخرى مثل الإشارة والدلالة والرمز.

وتستمر مسألة دخول مصطلحى الدال والمدلول فى (علامة) سوسير بشكل مغاير لما عرفه بيرس، فقط، لأن بينهما علاقة اعتباطية، ثم هو لا يعتمــد الوجــود العينى او الشئ، ويرد فعالية الدال فى السياق، إلـــى حقيقــة ســمعية ونفســية أو عقلية[٤٠]، فى الوقت الذى لما يزل فيه اتباع بيرس يجعلون محور الدلالة هو الشــئ أو الموضوع Object أو الحقيقة المادية، حتى أن (سيزا) تضع تصــورا للعلامــة يتسق مع مفهوم الإشارة اللغوية – فى النظرية العامة للمصطلح – وتؤكــد فعاليــة الدال والمدلول على بعض ما هى عليه عند بيرس وبعض ما يقــول بــه سوســير فتقول : "العلامة فى الواقع هى حقيقة مادية محسوسة تثير فى العقل صورة ذهنيــة ولكن هذه الصورة هى صورة ذهنية لشئ موجود فى الواقع[٤١]"، وتتساءل عن هــذا الشئ إن كان يدخل فى تحديد أبعاد العلامة أم لا؟! لينقسم (العلاماتيون) فـــى هــذه المسألة إلى فريقين أحدهما مع (بيرس) والآخر مع (سوســـير) وأحدهمــا يجيــب بالرفض والآخر بالإيجاب[٤٢]، والنتيجة الطبيعية هى اضطراب مفاهيم الـــدال فـــى كل الأحوال، فضلا عن اضطراب تصور (العلامة) نفســه كتصــور مصطلحـــى، وحتى إذا ما جاء (بارت) و(لاكان)، ورفضا فكـــرة الربــط الثــابت بيــن الــدال والمدلول؛ إذا بالدوال تغرى المدلولات لتصبح دوالا أخرى تتناسل معها الدلالة إلــى مالا نهاية[٤٣]، وهو ما يفضى بالضرورة إلى تغير تصورى الدال والمدلــول مــرة أخرى كنتاج حتمى لنظرية (التفكيكية)، ولذلك وقفة لاحقة.

من ثم كان من الطبيعى أن يقـــابل مصطلـــح (الرمــز) عنــد (أوجــدن) و(ريتشاردز) مصطلح (الدال) عند (سوسير) فى الوقت الذى يستخدم فيــه كلاهمــا مصطلح (العلامة) كمرادف لمصطلح (الرمز)[٤٤] الذى رفضه (سوســـير) "وأحــل محله مصطلح (إشارة Signal) لأن (الرمز) يوحى بوجود الباعث مما ينشئ علاقة سببية أو عرضية بين الدال والمدلول، وهذا ضد فكرة (سوسير) حـــول اعتباطيــة الدال"[٤٥]، أى أن (العلامة) هى (الرمــز) هـــى (الـــدال) فـــى مفـــهوم (أوجــدن) و(ريتشاردز)، ثم إن للدال مفهوما مغايرا عند (سوسير)، لاعتباطيته، كمـــا أن لـــ (العلامة) و(الرمز)و(الدال)و(المدلول) مفهومات مغايرة تماما عند (بيرس)، فـــالدال عنده (علامة) على الموضوع، والمدلول (علامة) على الدال.

ويحاول (عبد الرحمن أيوب) أن يوفق هوالآخر بين مصطلحات (بـــيرس) و(سوسير)، فيقترح أن يبقى المصطلح (علامة) علـــى مـــا هـــو عليـــه ويســـتبدل (المفهوم) – عند سوسير – بالمدلول والصورة السمعية بـــالدال، كمـــا قـــال بـــها

سوسير[٤٦]، أما (عادل فاخورى) فيحاول وضع مصطلح (دلالة) فى الفلسفة اليونانية محل (العلامة) عند (سوسير)، فى استدراكه على مصطلح (علامة)[٤٧]، فى حين يترجم (مجدى وهبه) المصطلح Sign إلى العلامة والإشارة فى وقت واحد، ثم يعتمد تعريف (سوسير) للإشارة (العلامة) بأنها "كنه أو ماهية قابلة للإدراك بالنسبة لمجموعة محددة من مستعمليها، وأنها فى حد ذاتها ناقصة المعنى تماما إذا أدركها أحد من غير هذه المجموعة. وقد وصف دى سوسور ذلك العنصر القابل للإدراك فى الإشارة [العلامة] بأنه الدال Signifiant، كما وصف ذلك العنصر الغائب عن الإشارة [العلامة] نفسها والذى تشير إليه بأنه الفحوى أو المؤدى Signifir أما العلاقة القائمة بين العنصرين فقد سماها بالمدلول Significantion"[٤٨]، وهذا خلط بين المدلول والدلالة. ثم يأتى مفهوم (يورى لوتمان) مؤكدا جوهر ثنائية العلامة فى تجسيدها فى تعبير مادى أو وعاء شكلى ثم هى لها مضمونها فى لغتها أو محيطها الاجتماعى على أن يكون هناك دائما علاقة بينهما هى العلاقة بين البديل والمبدل منه، وهذه العلاقة هى العلامة[٤٩]، فالدلالة والعلامة مترادفان فى مفهوم (لوتمان) لتصور واحد.

بينما حينما نحاول استقراء التصور عند (سيزاقاسم) مرة أخرى نجدها تقول بما قال به (بنفست) اتكاء على مفهوم (بيرس) بأن "العلامة تمثل شيئا آخر تستدعيه بوصفها بديلاله، والعلامة أو الممثل شئ معين يحل محل شئ معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما[٥٠].

وعلى دائرة الاتصال بين الرواقيين وأرسطو وما قال به اليونانيون والعرب الأقدمون يلتقى (مصطفى ناصف) مؤكدا على أن الدلالة "فهم أمر من أمر" ، "وهى إشارة إلى شئ معلوم" ثم يقول "ليس اللفظ إلا علامة أو مواضعة اصطلح عليها المجتمع بطريقة ما"[٥١]. وهو هنا يفصل بين الدلالة والعلامة، ويجعل العلامة وصفا للدال ليتفق بذلك مع (بيرس) ويختلف مع (سوسير)، ومع (فاخورى) فى وضع (الدلالة) فى الفلسفة اليونانية فى مقابل (العلامة)، فى الوقت الذى يؤكد فيه (كير إيلام) على ترادف الدلالة مع علامة (سوسير) فى إطلاق (بوجاتيرف) اسم (الدلالة المصاحبة Connotation) على (علامات العلامات)[٥٢].

ولم يضف مفهوم (محمد عنانى) للتصور سوى ما هو قائم عند سوسير أيضا؛ على أن العلامة كيان نفسى لها جانبان، المفهوم Concept والصورة الصوتية Soundamage ثم استعاض عن المفهوم بالمدلول وعن الصورة الصوتية

بالدال، كما عاد وفعل سوسير، ثم يضيف (عنانى) أن الاعتراض الأساسى كان من جانب (دريدا) على مرادفة سوسير للمفهوم بالدال على اعتبار أن ذلك قد يكون إحالة إلى وجود مفهوم مدلول عليه بذاته ولنفسه ومستقل فى الفكر عن أى علاقة باللغة، أى يسمح بوجود مفهوم متعال يرد إلى النفس المدركة وليس إلى اللغة المادية(٥٣).

والواقع أنها مفارقة غريبة حقا تلك التى وقعت بين بيرس (١٨٣٩ – ١٩١٤) وسوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣)، فالأول فيلسوف، ولكن يبدو فى دراسته العلاماتية حرصه على فعالية اللغة المادية فى اتكائه على النظرية، بينما (سوسير) – العالم اللغوى – يتكئ فى دراسته للنظرية ذاتها على الجوانب النفسية لفعالية اللغة، ولعل ما دفعه إلى ذلك هو إقراره باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول حتى انعدمت الثقة بينه وبين فعاليتها العينية بما جعله ينصرف إلى المدلول كما يقع فى نفس القارئ، ولكن هيهات لهذا المدلول أن تتحقق دلالته إلا من خلال وجود اللغة المادية فى الأساس وإن كان مردها إلى فعالية تصورات الصورة الذهنية فى علاقاتها بالصوت الدال، فما هذه التصورات إلا مترادفات، صحيح أنها تحققت من خلال التحول الدلالى نظرا لاعتباطية العلاقة بين الدال وصورته العينية؛ إلا أن فعالية العلاقة بين الدال والصورة الذهنية حفظت لها مرجعيتها التى تحفظ لها فى الوقت نفسه فعالية الدلالة حسبما يرد السياق لا باعتبار الصفة المتفردة الاعتباطية للفظ، والتى صدت (سوسير) عن إعمال العلاقة بين الدال والمدلول إلا من خلال الوجود الذهنى، جريا وراء المفهوم، أو المضمون، أو ما تثيره هذه اللفظة فى النفس وما ترتكز عليه فى العقل من خلال (الدلالة) (العلامة) وكأن هذه الدلالة (العلامة)هى التى يمكن أن تتحدد معياريتها بعدما فقد الدال ذلك لعموم اعتباطيته، علما بأن المدلول أساسا عالة على الدال، وعلما بأن تطور الدلالة ظاهرة شائعة فى اللغة(٥٤)، وفقا لاعتباطية (بارت) لا اعتباطية (سوسير) – كما سبق وأوضحنا – والتطور عدم ثبات، وعدم الثبات لا يتواءم مع المعيارية، وليس معنى أن يصبح (المدلول) مفهوما عقليا أوحسيا أن يكون له سمت الاستقلال عن اللغة هروبا من الاعتباطية، وأن ينعم بالتواطؤ، لأنه سوف يدخل فى دائرة التباين إلى اعتباطية أوسع مادامت اللغة على حالها من الترادف وما دام الناس على حالهم من التباين.

ويؤكد (جاك دريدا) هذا التوجه فيقول "إنه ما من مدلول متعال أو متميز، وأن مجال الدلالة أو تفاعلها لا حدود لهما ... ذلك لأن دلالة (علامة) تفهم، دائما،

وتتحدد فى معنى ما بوصفها علامة لدال يشير إلى مدلول [فى تصور سوسير لابيرس]، دال يختلف عن مدلوله. وإذا محا أحد الاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول، فإن كلمة الدال نفسها هى التى يتحتم التخلى عنها بوصفها مفهوما ميتافيزيقا ... إن مفهوم العلامة يحتمه هذا التعارض؛ من خلال الوحدة الشاملة لتاريخه وبواسطة نسقه.

ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة، ولا يمكن أن نتخلى عن هذا التورط فى الميتافيزيقى دون التخلى، بالمثل، عن النقد الذى نوجهه إلى هذا التورط، دون مخاطرة محو الاختلاف (بالكلية) فى الهوية الذاتية لمدلول يختزل داله إلى ما هو عليه، أو يقذفه خارج نفسه ببساطة ..." (٥٥). جاءت (التفكيكية Deconstruction) إذن، وجاء معها تحرير العلامة وتغاير المفهوم، ولم تعد العلامة على ما هى عليه عند (المسدى) دالا اصطلاحيا متفق عليه بين المرسل والمستقبل(٥٦)، وأصبحت الشفرة اللغوية غير كافية لقراءة قصيدة مثلا "بل يجب استكمالها Upplemented بشفرات إضافية من قبيل الأعراف الأدبية الخارجة عن نطاق المباحث اللغوية" كما يقول ريفاتير(٥٧).

من ثم فإن العلامة المكتوبة أصبحت مفردة يمكن تكرارها فى غياب الذات التى ابتعثتها فى سياق بعينه، وأيضا فى غياب متلق محدد، كما يمكنها أن تخرج من سياقها الفعلى وتقرأ فى سياق مختلف بغض النظر عن قصدية منشئها أو كاتبها، إعمالا لفكرة موت المؤلف وميلاد القارئ عند (بارت). أما أهم ما يميز تغاير التواطؤ والشيوع علىمفهوم التصور المصطلحى للعلامة فهو إمكانية عملها ضمن سلسلة بعينها من العلامات وفى الوقت ذاته تتمتع بإمكانية فصلها للإشارة إلى ما ليس حاضرا فيها(٥٨).

تنصرف (العلامة) فى التفكيكية إذن إلى فض الرابطة التى عقدها (سوسير) بين الدال والمدلول اتكاء على الفصل بين التجربة والذات كما يقول (لاكان)، لأننا فى رؤيتنا للعالم من حولنا وفى رؤيتنا لأنفسنا نعمد إلى خطاب لغوى قد ينفصل إلى حد كبير عن التجربة الذاتية مالم ينقطع عنها البتة بعد التشكيل اللغوى والجمالى للنص، لتنقلب (العلامة) رأسا على عقب، ويعمد إلى الفصل التام بين الدال والمدلول من أجل إحداث ما يسمى بالفضاء الشعرى؛ من خلال دال رئيس آخر مخزون فى اللاشعور لينعتق الدال اللغوى انعتاقا تاما،

وتتحقق العلامات العائمة، إنها حالة بناء الذات القارئة للوجه الذى تبتغى أن تكـــون عليه[٥٩].

وإذا كان انعتاق الدال عن المدلول هو ما قال به (بـــارت) و(لاكـــان)[٦٠]، ودريدا – كما سبق – فإن العلامة تدخل بذلك منعطفا جديدا للتصور يجدر التوقـــف قبل الخوض فيه، أمام محاولة (ديفيد كريستال) التوفيق بين (بيرس) و(سوسير) فـــى طرح التصور حين يقول : "إن أكثر المعانى شيوعا عندمـــا يقـــال إن التعبـــيرات اللغوية (الكلمات والجمل) هى علامات Signs لكيانات موجـــودة وحـــالات مـــن الأمور التى تمثلها المفاهيم التى تتضمنها"[٦١]، وهذا هومفهوم (بيرس)، ثم يســـتكمل (كريستال) مفهومه لتصور مصطلح العلامة فيعرج على (سوسير) ويحدو (بـــارت) فى أن "العلاقة بين العلامة والشئ و العلامة والمفهوم – [لاحظ فصله بيـــن الشـــئ (الصورة العينية)، والمفهوم (الصورة الذهنية)] – تعرف عـــادة بأنـــها (المدلـــول Significantion)"[٦٢]، وهى العلاقة بين الدال والفحوى عند (مجدى وهبـــة)، ثـــم يعود (كريستال) ليوضح المدلول بأنه "التعبير المراد بواسطة لفظـــة أو إشـــارة أو إيماءة"[٦٣]، كما هو واقع عند (سوسير) أيضا.

وكأن تحديد مواقع النجوم أيسر من الوقوع علـــى تصـــور جـــامع مـــانع للمصطلح، غير أنه يمكن أن نعى مدى اتكائه على جذرين أساسين عند كـــل مـــن بيرس وسوسير احتكما إلى كنه النظرية الفردية ثم لعبت بهما ما شاءت تواليها مـــن نظريات، تأكيدا على فعالية الأصل المعرفى على إطلاقه ثم انعكاســـه فـــى شـــكل الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن، فالأصل هنا هـــو مـــا قـــال بـــه (بيرس)، و(سوسير)، وفاعلية الزمن تجسدت فيمن تلاهما من أتباع، حتـــام قفـــزت إلى الفكر النقدى أطروحات (البنيوية) و(العلاماتية) و(التفكيكية)، ونظرا لاختـــلاف توجهاتها فإنه من الطبيعى أن تختلف زوايا الرؤية والوسيلة حســـبما يبتغـــى كـــل لفكره، وذلك على الرغم من انطلاق (بيرس وسوسير) من أســـاس نظـــرى واحـــد يعمد إلى طرح نظرية (العلاماتية Semiotics).

إن (بيرس) حينما وضع تصوره (العلاماتى) وقال بالعلامة إنما كان يرمـــى إلى إبراز فعالية اللغة المادية بإلباسها صفة وصفية تؤكد حيويتها وتحكم مســـارات التوجه فيها، إنها رحلة البحث عن تحديد مستويات التواصل، فالعلامة ما هـــى إلا شئ ينوب عن شئ بصفة من صفاته، لذلك وقع كل من (الدال) و(المدلـــول) عنـــده كوحدتين لغويتين منفصلتين، كما كان من أمر المؤشر بين (الدخان) (الدال) والنـــار

(المدلول)، ارتكازا على الصورة العينيـــة أو (الموضـــوع + O bject)، وإعمـــالا لأنماط السلوك الفردى فى التخاطب، لأنه معنى بحيوية اللغة ووحداتها، ومحاولـــة استنطاقها، وتحديد مستوياتها، فكان من الطبيعى أن تتبعه كل محاولات هذا التوجـه فى البحث عن اللغة المادية من (العلاماتيين)، إلا أن نشاط فعاليـــة التصـــور فـــى العلوم الاجتماعية والسلوكية صرفهم إلى حد ما عن تجليات الفعالية النصيـــة فـــى تداخلاتها مع (الدلالية Semantics)؛ كما تجلت عند (سوسير)، الذى تنبـــأ بعظـــم شأن دراسة ذلك العلم المعنى بحركة الإشـــارات فـــى المجتمـــع، والـــذى أســـماه (Semiology)؛ فى مجال (اللسانيات Linguistics)، ولما كـــانت انطلاقتـــه مـــن اعتباطية اللغة فإنه أهمل الوجود المادى لفعاليتها وانصرف تماما عن (الموضـــوع) أو الصورة العينية؛ إلى فعالية الصورة الذهنية التى تتمتع بصفـــة العليـــة والتفـــرد نظرا لغياب الصورة العينية غيابا تاما. فالعلامة هنا تشير إلى مغزى عقلى ذهنـــى، لا يكتمل حدوثها ولا حدود كينونتها إلا من خلال المتلقى (القارئ)، ومن ثم كـــانت تلك الرابطة القوية بين الدال والمدلول، إكبارا للمدلـــول لاثقـــة فـــى الـــدال، ثـــم لاعتبارهما وحدة واحدة كالإشارة اللغوية فى النظريـــة العامـــة لعلـــم المصطلـــح. فمحور العلامة لدى بيرس هو (الموضوع أو الصورة العينية) للصوت الدال، بينمـــا محورها عند سوسير هو المدلول أو الصورة الذهنية.

ولما كان (الدال) هو الأصل و(المدلول) كان تابعا له – فى آلية التلقـــى – فإن أتباع (بيرس) طعنوا فى الوجود الذهنى لدى القارئ على أنه تابع؛ كما طعـــن أتباع (سوسير) فى اعتباطية العلاقة بين الصوت الـــدال والموضـــوع O bject، أو تبعية الدال للمدلول – فى آلية الوضع – ولأن عالم اللغة صرفته اعتباطيتـــها عـــن ماديتها؛ فإن الفيلسوف اتكأ على علامات مادية تحقق ما يبتغيـــه (العلامـــاتى) فـــى دراسة الظواهر الاجتماعية، أما دارسو اللسانيات فوقعوا فـــى حـــرج شـــديد تبعـــا لإمامهم، وكان من اليسر عليهم القول بما قال ما دامت اللغة فـــى الأصـــل وســـيلة للتواصل، وحيثما وجدت اللغة يوجد البشـــر المتحدثـــون بـــها والمدركـــون لـــها، فتواصلت أبحاثهم على هذا الأساس إلى أن أدركت (اللسانيات) (التفكيكية).

ولو ترك لأحد هؤلاء التفكيكيين الخيار فإنه لن يتردد فـــى اتبـــاع الجـــذر السوسيرى، أولا لأنه أصل الفرضية فى نشأة النظرية، وثانيا لأنه صدر عن عـــالم حجة فى الحقل المعرفى المتخصص، وثالثا والأهم أنه معنى من قبـــل (العلامـــة) بالإدراك؛ شاهد القارئ؛ وميزان إحساسه فى تعامله مـــع النـــص، ولأن التفكيكيـــة

تحتفل بـ (النص القرائى) فإن محورها هو القارئ ومدى تفعيل النص من خلاله، ولا يمكن أن تتحقق للنص فعاليته بإبداع قرائ واحد، ومن ثم كانت الحاجة إلى هدم أول أساس فى بنية علامة (سوسير) وهو إسقاط علية المدلول والصورة الذهنية التى يمكن أن تتقيد بها الدلالة وما يتبعه بالضرورة من ارتباط بين الدال والمدلول، فيتحرر المدلول تماما من الدال، وما كان ليتحقق له ذلك إلا بإقرار فعالية الدال باعتباره أصلا والمدلول تابعا له، وما كان الدال ليكون أصلا إلا بفض مشكلة الاعتباطية وإثبات فعالية (الحضور) قبل أن تتحقق فعالية (الغياب) بمقولة (الاختلاف) على يد كل من (بارت) و (دريدا).

ولاشك أن مقولة (سوسير) بنسبية الاعتباطية، ومقولة (بارت) بتحديد نشاط الاعتباط بين (الدال) و(الصورة العينية) وحسب؛ بما أدى إلى شرعية عملها فى مجال العلامة بالاحتفاظ بفاعلية علاقة الصوت الدال بالصورة الذهنية والتوفيق بين أتباع (بيرس) وأتباع (سوسير)، ثم مقولة (دريدا) بالاختلاف الجذرى بين الدال والمدلول وتبعها (لاكان) باستنتاج انعتاق الدال عن المدلول تأكيدا لفاعلية الغياب - قد حولت مسار مفهوم العلامة تحويلا تاما تبعا لما فرضته أطروحة نظرية التفكيكية، حتى أنه إذا كانت العلامة عند (ريكور) تتكون من الدال والمدلول ومرجع الإشارة؛ فإنها عند (بارت) (١٩١٥ - ١٩٨٠) تقتصر على الدال والمدلول وحسب، وعلى نحو يتضمن معه المدلول الإشارة إلى الواقع[٦٤].

من ثم أصبحت (البنية) فى التفكيكية بنية لا شعورية تتجاوز فيها المدلولات حدود دوالها المادية، وتكمن فعالية (العلامة) فيها فى شيوعها بين القراء بحثا عن دال مخزون فى اللاشعور لمدلول يجرى وراء اللامعنى حتى لا ينغلق النص؛ فتتحول (العلامة) من الإدراك الذهنى إلى الإدراك اللاشعورى الذى يتحقق معه (الفضاء الشعرى) فى المسافة بين انعتاق الدال والمدلول؛ ومن خلال (المدلولات العائمة) التى لا يحدها الذهن.

بيد أن (بارت) لم يكن ليهدأ حتى يخرجنا تماما من عالم الواقع إلى عالم السحر - ما دمنا فى مجال سحر البيان - فيذهب فى بحثه عن (أسطرة النص) - بمعنى أن يصبح أسطوريا - إلى أن تصبح (العلامة) (دالا فارغا) يتحقق من خلالها ما أسماه (اللغة البعدية) أو (ماوراء اللغة Metalanguage) فيقرر أن "النقص الواضح لنظام العلامات - وهو الواجهة الشعرية لنظام جوهرى أصلى -

يقع فى أسر الأسطورة ويتحول إلى دال فـــارغ يمكنـــه أن يســـهم فـــى الإيحـــاء بالشعر"[٦٥].

وكأن العلامات لغة داخل اللغة تحقق نظاما جوهريا للواجهة الشعرية التـــى تعمد إلى نسق خاص يشكل بنيتها العلامية، وهذه البنية تسمح بقدر مـــن التســـرب لفعالية دوال فارغة يكسر بها (النص) النسق العلامى، ليحوم فى فلـــك الأســـطورة ويفتح النص على إيحاءات لا حدود لها.

فلا تقل لى إذن (علامة) فقط؛ بل قل لى (علامة) من؟!

وإذا كان ذلك هو حال مصطلح واحد تبدى من خلاله ظاهرة الاضطـــراب المصطلحى فى المنبع؛ فإن القضية لما تزال لها بقية، وكل ما يؤمل أن يكـــون قـــد تحقق استبيان ماضى (المثال) وحاضره، أما مستقبله فهو غيب، كل ما نؤمـــن بـــه فيه أنه مرجأ عليه الاختلاف.

– الإشارة Signal والمؤشر Index :

لم يكن تأثير ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبـــع مقصـــورا علـــى المصطلح موضوع الظاهرة وحده، بل كما رأينا فإنه قد يمتد ليشمل الحقل الدلالـــى ككل على الرغم من إمكانية غياب الفعالية المباشرة لهذا الاضطـــراب فـــى بـــاقى مصطلحات ذلك الحقل، كل ما هنالك، أن هذه المصطلحات على حالها من الـترادف كإشارات لغوية بالاشتراك فى تصور واحد أو أكثر من تصورات علاقة الصـــوت الدال بالصورة الذهنية؛ للدرجة التى وجدنا فيها ذلك الترادف يتسلل إلى المصطلـــح بين مقولات بعضهم حتى جمعوا العلامة والإشارة علـــى قلـــب تصـــور واحـــد، وآخرون جمعوا بين العلامة والإشارة والرمز، وبعضهم راح يجمع بيـــن الإشـــارة والرمز والشفرة، إلا أنه فى جميع الأحوال ترد فعاليـــة الاضطـــراب فـــى الحقـــل الدلالى ككل إلى ظاهرة الاضطراب المصطلحى فـــى المنبـــع لمحـــور التصـــور المشترك، على أن قضية الترجمة وإغفال الحقل الدلالى هى قضية أخرى منفصلـــة إلى حد ما عن هذه القضية، وذلك لاعتبارها الاضطراب فى الحقل الدلالى الجديـــد مقصورا على آلية الترجمة ذاتها كآلية وضع، ثم خضوعها لأسس الاصطلاح، كمـــا سيأتى بعد.

ومفردة الإشارة كإشارة لغوية فى الانجليزية ترادف (اللافتة) مـــن حيـــث كونها توافقا يواكب توضيح أو تفسير إبلاغ المعلومات[٦٦]، وفـــى العربيـــة تحمـــل

التصور ذاته، فهى إيماءة بوسيلة، قد تكون الإصبع أو الكف أو الـــرأس .... إلـــخ، إلا أن أهم ما يميزها فى كل الأحوال هو وجــود مشــير ومشــار إليــه ووســيلة إشارة[٦٧].

وهى تختلف عن المؤشر Index الذى هو عبارة عن "إقامة علاقــة ســببية بين واقعة لغوية أو حدث لغوى وبين شئ تدل عليه هذه الواقعة"[٦٨]، كما هو الحـال مع ارتفاع الصوت كمؤشر لحالة هياج المتكلم، ووضع اليدين على الخصر كمؤشـر لحالة اجهاد لاعب الكرة، كما أن الدخان مؤشر للنار. لذا كان (المؤشر) أحد أنـواع العلامات، وعلى الرغم من أن الاسم عند (بيرس) مأخوذ من السبابة أو (المشــيرة) Index التى تحيل إلى الشئ المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقى[٦٩]؛ فإن ارتبـاط المؤشر بوجود علاقة سببية ترجع إلى ارتباط فيزيقى أو فعالية طبيعية هو أهم مـــا يميزه عن (الإشارة) التى يعمد فيها إلى القصدية والإرادية، لـــذا تطــرق المفــهوم المصطلحى بها إلى اعتبارها علامة صناعية، وعلى الرغــم مــن أن (سيزاقاســم) تفرد لها تصورا مصطلحيا ضمن مصطلحات (السيميوطيقا) إلا أنها تعتبرها علامـة Sign، طبيعية وفى استجلائها تعتبرها مؤشرا – ربما على سبيل الإشارة اللغويـة – فتقول إنها "علامة طبيعية أو صناعية تعمل على إثارة المستقبل. وهى علامة يتـــم إنتاجها إراديا لتكون مؤشرا – [لاحظ التناقض بين (طبيعية) و (يتم إنتاجها إراديـا)] – (كاستعمال الإشارة الضوئية فى السيارة للتنبيه إلى أن السائق سينحرف يسـارا أو يمينا، عصا الضرير فى الغرب، صفارة الإنذار إلخ "[٧٠]، أى أن الإشارة التـــى هى أحد أنواع العلامات اعتبارا، والمؤشر الذى هو أحد العلامات فى تقسيم بـيرس، يرادف هذه الإشارة عند (سيزاقاسم)، فى الوقت الذى يرادف فيه (مجـــدى وهبــه) العلامة بالإشارة كصدع مباشر لاضطراب المنبع فى التصور الأول للمفهوم عنـــد (بيرس) فتصبح العلامة (اسم الجنس) هى الإشارة، ويصبح المؤشر (اســم النــوع) هو الإشارة أيضا. أما (جابر عصفور) فتبعا لما قالت به العلاقة عند (بيرس) فـــى ترادف التصور مع (الدال)(العلاماتى) لا (الدال) (الدلالى)؛ يقول عن (المؤشر) إنــه "علامة تقوم على علاقة سببية بين الدال والمدلول، مثل "الدخان" الذى يشـــير إلـــى النار من حيث هى علة له"[٧١]، لتصبح مفردة (الدخان) والتى هـــى فـــى الأصـل (إشارة لغوية) لها دال (صورة صوتية) ومدلول (صورةعينيــة وصــورة ذهنيــة) عبارة عن (دال) وحسب، ومفردة (النار) التى هى الأخرى كذلك تصبح (مدلولا).

وإذا كان (بيرس) يحصر تصور المؤشر كعلامة "تحيل إلى الشـــئ الـذى تشير إليه بفضل وقوع هذا الشئ عليها فى الواقع"(٧٢)، أى فى المنحــــى الطبيعــى للعرض؛ فإن ثمة فصلا واقعا بينه وبين (الإشارة) يرجع إلى إرادية العلاقة السـببية لأن ذلك فى الأصل وإن كان توجها (علاماتيا) إلا أنه مفتعل افتعـــالا اصطلاحيـا يعمد فيه إلى سببية مقصودة لذاتها وتنطوى على أصـــل فكــرى يغــاير الأســاس الفلسفى للنظرية (العلاماتية) من حيث كونها تفسيرا لواقــع متســق علــى أســاس طبيعى، تختلف القوانين التى تحكمه، عن واقع آخر أصبحت فيه علاقـــة السـببية علاقة مفتعلة تعسفية أومقصودة بتوافق عرفى اجتماعى شـــأن إشـــارات الســيارة وإشارات المرور أيضا. والأمر يتشابه إلى حد كبير مع الفـــارق بيــن الإشـــارات اللغوية والمصطلحات من حيث وقوع الأولى فى اعتباطية الوضـــع وردهـــا إلـــى السليقة والارتجال والترخص - مع أنها فى الأساس علامات صناعيـــة (إشـــارات) بدليل اعتباطيتها وإنما تقع العلامات الطبيعية فيها كنتـــاج لطبيعـــة العلاقـــة بيــن تصوراتها والظواهر الطبيعية - ووقوع الثانية فى دائرة القصدية المقننة والمحـــددة التى تنأى عن الاعتباط، والتى ينحصر نشاط أعرافها الاجتماعيـــة فـــى التواطـــؤ والشيوع على أحد تصورات الصورة الذهنية، وهو نشاط يمكن وضـــع نواميســـه وشرائعه التى قد تختلف عن شرائع ونواميس المجال الأول، وإن وقع التداخل بيـــن المجالين نظرا لعملهما فى حقل معرفى واحد، وأحيانا فى حقل دلالـــى واحـــد، وإن اتفقا فى بعض الشرائع والنواميس التى ترد إلى أصلـــهما. وهـــذا مادعـــا (خـــالد سليمان) إلى قصر (الإشارة) على دلالة واحدة معينة لا تقبل التنويـــع، ولا تختلـــف من شخص لآخر(٧٣).

من هنا وحسب يمكن أن تدخـــل (الإشـــارة Signal) للعمـــل فـــى حقـــل (العلاماتية Semiotics) كعلامة صناعيـــة أو علامـــة اصطلاحيـــة كمـــا يقـــول (تليمة)(٧٤)، لا كما يطلقها على عنانها (وهبه) كمرادف للعلامة (اسم الجنـــس)، ولا كما يترجمها (الغذامى) عن Sign كمرادف للعلامة أيضا ويســـتخدمها علـــى هـــذا الأساس، ثم يدخل عليها الرمز عند (بيرس) كمرادف ثان(٧٥)، وذلك عـــدا الإشـــارة الضمنية Allusion عند (إليوت) والتى تعنى "تضمين أســـماء مباشـــرة أو غـــير مباشرة لأشخاص أو أماكن أو أحداث أو عناوين كتب يتخذها الشاعر وسيلة يتوسـل بها، أو أقنعة يثير بها لدى القارئ ما تنطوى عليه من شحنات معرفية ثاويـــة فـــى اللاشعور"، ويترجمها (خلدون الشمعة) إلى (الإشارة) (٧٦).

أما عمل (الإشارة Signal) باعتبارها (إشارة لغوية Deixis) فى مجـــال الفعالية المصطلحية وفى مجال حقله المعرفى فهو الآخـــر لا يقــل ضـــراوة عـــن ضراوة اضطراب التصور المصطلحى للمصطلح ذاته. فحينما تقع أبصارنا علـــى مقولة (تليمة) "كان التطور من العلامة والإشارة إلى المفهوم المجرد والرمز معنـــاه تطور اللغة من الوفاء وحسب بوظيفتى الإعلام والإخبار إلى الوفاء أيضا بوظيفتـــى التصوير والصياغة ووصول الذهن البشرى إلى تكوين المفاهيم المجـــردة"(٧٧)، ثـــم فصله بين العلامة والإشارة بقوله : "وليست العلامة أو الأمارة إلا مخبرا ماديا يعلـــم بالشئ أو بالظاهر سواء فى ذلك العلامة الطبيعية التى تنهض فيـــها الدلالـــة علـــى قانون طبيعى، والعلامة الاصطلاحية التى تنـــهض فيـــها الدلالـــة علـــى عـــرف اجتماعى. أما الإشارة فتقدم على قدر أكبر من تعيين المشار إليه، كما أنها تقـــوم - وليس هذا شرطا فى العلامة أو الأمارة- على جانب يرسل الإشـــارة إلـــى جـــانب يتلقاها"(٧٨)، أقول حينما تقع أبصارنا على ذلك ندرك أننـــا بصـــدد الحديـــث عـــن تصورات مصطلحية لكل من (العلامة) و (الإشارة)، ليحكم الســـياق المصطلـــح. بينما تقع (الإشارة اللغوية Deixis) عند (سيزاقاسم) على الإحالة إلى مقـــام زمـــان ومكان وقوع الحدث فهى "طريقة خاصة فى ربط الحدث بزمن إنتاجه"(٧٩)، وتكمـــن هذه الخصوصية فى إعمال أحد تصورات الصورة الذهنية دون آخر حسب وضـــع الإشارة اللغوية فى السياق، لتتمتع هذه الإشارة بالاستقلال الدلالى على غير طبيعـــة المصطلح، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن المصطلحات وقعت فى التفريعـــات (السيمائية) للمعنى على (المعنى التصورى Conceptual) أو (الحقيقـــى Real) أو (الإشارى Denotative) وهو الجانب المطابقى من المعنى - كما سبقت الإشـــارة - لذلك فإن ورود أى من (المعنى الاستدعائى Associative) أو (المعنـــى الشـــأنى Thematic) يدخل المعنى فى مجال الإشارة اللغوية لدخوله دائرة المجاز، ويؤكـــد ذلك استخدام (سوسير) لمصطلح (الرمز Symbol) على سبيل الإشـــارة اللغويـــة للدلالة عليها مع رفضه فى الأساس هذا التوجه حالة فعالية الرمز كمصطلح، فيقـــول "لقد استخدمت لفظة الرمز Symbol للدلالة على الإشارة اللغوية، أو بعبـــارة أدق، للدلالة على ما أطلقنا عليه هنا بالدال. إن استخدام لفظة الرمز لا يتفق مـــع صفـــة الاعتباطية ..." (٨٠)، وذلك ما يمكن أن يدرج تحت اضطراب المصطلح فى المنبـــع بين فعاليته كإشارة لغوية وفعاليته كمصطلح. والأمر ذاته ما وقع عند (عز الديـــن إسماعيل)فى "أن العمل الفنى إشارة أو رمز يقوم مقام شعور الفنـــان. وهـــو بـــهذا

يمكن أن يعد إشارة رمزية بالنسبة للفنان نفسه"[٨١]، وهنا يبدو إفساح المجال لفعالية المعنى الاستدعائى للإشارة والرمز والإشارة الرمزية، بما يخرجها من مجال التصور المصطلحى ويدخلها فى مجال عمل (الإشارة اللغوية) على سبيل المجاز، وهذه خصوصية حقل معرفى، تتطلب وعيا من الناقد بمدى تأثيرها السلبى، ومدى اسهامها فى اضرام نار الاضطراب؛ عساه يخرجنا ما أمكن من ضبابية التصور.

– الأيقونة Icon :

يلاحظ (صلاح فضل) على بعض النقاد المحدثين ربطهم بين مصطلحات (الإشارة) و (الشفرة) و(الأيقونة)، باعتبار امتياز النصوص بطابعها الأيقونى الذى يعتمد على إثارة الشفرات الفنية فيها بطريقة تصويرية، "أى أن الدال ينحو إلى تمثيل المدلول وإنتاجه تصويريا بطريقة "أيقونية" على اعتبار أن الأيقونة هى التمثيل التصورى للدلالة"[٨٢]، ونظرا لاعتمادها فى ذلك على علاقة غير اعتباطية؛ فإنه الأمر الذى يدخلها فى مجال فعالية [الرمز] اللغوى الصرف، كما يقول (صلاح فضل) [٨٣]. والمفهوم بهذا التصور يمكن أن يحيل إلى (الأيقونة) وحدها كل فعاليات النشاط (العلاماتى)، فى حين أنها تقع فى التقسيم (البيرسى) حسب الموضوع Object مع المؤشر Index والرمز Symbol كإحدى أنواع العلامات التى تختلف فعاليتها باختلاف تصوراتها "التى تستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين العلامة والواقع الخارجى"[٨٤].

فالأيقونة كما تقول الوثيقه الهادئة عن بيرس "علامة تحيل إلى الشئ الذى تشير إليه بفضل سمات تمتلكها، خاصة بها وحدها. فقد يكون أى شئ أيقونة لأى شئ آخر سواء أكان هذا الشئ صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشئ وتستخدم علامة له"[٨٥]. والعلاقة هنا أساسها التشابه الظاهرى.

فالأيقونة إذن (مثل) أو صورة مباشرة للشئ ومشابهة له، ليست فى حاجة إلى علاقة طبيعية تربطها بالموضوع المشار إليه من قبيل التجاور مثل (المؤشر Index) ولا إلى علاقة تعسفية عرفية لمادى يدل على معنوى مثل (الرمز Symbol)، بينما هى علامة تحل محل الشئ المشابه كصورة الشخص (الفوتوغرافية) أو المرسومة، ومثل بعض كتابات اللغة الصينية واللغة الهيروغليفية وكذلك دلالة الدم على اللون الأحمر، "فالأيقونات هى التى تدخل فى علاقة مشابهة مع الواقع الخارجى، وتظهر نفس خصائص الشئ المشار إليه"[٨٦].

ولعل تعريب المصطلح بعد تعريب الإشارة اللغوية أضفى نوعا من الثبات النسبى على احتواء الصوت الدال غير أن احتفاظه بفعاليته كإشارة لغوية فى لغة الأصل، ثم بعد نقله إلى العربية، قد يضفى على التصور ذر الغبار حال استخدامه فى غير سبيل بيرس، فالمصطلح فى الأصل يرد إلى اللغة اليونانية (eicon) بمعنى "صورة وشبه ومثال وتمثال"[٨٧]، ونقل إلى العربية بالتصورات ذاتها وفى لفظ (أيقونة) و (قونة) واشتدت فعاليته التصورية فى دلالته ضمن السياقات الدينية حتى عرفت (الأيقونية) أو (محاربة عبادة الأيقونات Iconalism) كحركة دينية قوية "تعارض عبادة الصور والأيقونات الدينية والتماثيل، التى بالغت فيها الكنيسة الكاثوليكية كمكمل للعبادة، ولا تبيح الكنيسة الأرثوذكسية إلا تكريم الصور، بينما تعارض البروتستانتية الاتجاهين"[٨٨]. ومن هنا نشطت فعالية تصورها فى الخطاب الدينى، غير أنه لم يتوقف نشاطها كإشارة لغوية عند حدود ذلك، بل تجاوزته إلى "تصوير شخص أو شئ فى القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المجازية"[٨٩]، وهذا التصور لم يرق إليه التصور البيرسى فى الفعالية النصية خارج حدود السلوك الاجتماعى، مع مراعاة حدود المشابهة بين مطابقات الواقع وتجاوزات المجاز.

وهكذا وقع تصور من أحد تصورات اللفظ الفعال كإشارة لغوية، وليس هو أحد التصورات الذى وقع عليه بيرس لينتقل (الدال) من (الإشارة اللغوية) إلى (المصطلح) – فى بعض المفاهيم – على اعتباره التصور الأوحد الذى وقع عليه التواطؤ والشيوع، لتتوحد (الإشارة اللغوية) بالشفرة، وتتبدى من خلالها الأيقونة على اعتبارها النشاط الفعال للعلاماتية، وبدلا من أن تكون إحدى تجليات هذه (العلاماتية) تصبح هى وسيلتها بعد توسم عدم الاعتباطية فيها، وارتقاءها إلى مستوى (الرمز) اللغوى، وتصبح أيضا العلامة، والإشارة، والمؤشر، بعد حملها بواسطة الشفرات الجمالية، كما نفهم من إشارة (صلاح فضل)[٩٠]. وحينما يقع المثال على ذلك نجد ثمة جمعا بين (صورة العذراء) و (شكل الصليب فى الإشارة إلى المسيحية) و(شكل الهلال فى الإشارة إلى الإسلام) فى سلة تصورية واحدة، فى حين أن (صورة العذراء) تقع فعاليتها كأيقونة فى مشابهتها لها، أما شكل الصليب أو الهلال فى إشارتهما المنوط بهما فعالية تصورهما فهما واقعان فى دائرة تصور (الإشارة Signal) وليسا (أيقونتين) فقط، لأن فعاليتهما ترد إلى علاقة عرفية معللة فى حالة إشارة الأول إلى المسيحية، والثانى إلى الإسلام، وقد تنشط

فعالية كل منهما إلى مستوى (الرمز Symbol) باعتبارهما علامتين تعتمدان في الإحالة على التداعي، حينما ندرك العلاقة بين الصليب وصلب المسيح - في العقيدة المسيحية - والعلاقة بين الهلال وتقويم المسلمين وعلاقة هذا التقويم بالعبادات وتمتعه بعدم الثبات على مدار فصول السنة، بمعنى اشتمال الزمن. وذلك هو المادى الذى يشير إلى معنوى لا يقع تحت الحواس.

ولا ضير إذا ما تمتع اللفظ بنشاطه الدلالى الفعال كإشارة Signal في سياق، وكرمز Symbol فى سياق آخر لأنه فى النهاية مجرد (إشارة لغوية).

وقع المصطلح فى الاضطراب إذن من قبيلين : الأول فى المنبع باعتماد نشاط الفعالية الدلالية له كمصطلح وكإشارة لغوية، أما الثانى فجاء من مشابهات تصورات الحقل الدلالى الواقع فيه قبل وبعد الترجمة، وذلك على الرغم من اعتماد صيغته المعربة.

- الرمز Symbol :

يمكن أن نفهم الآن أن كل إشارة Signal علامة Sign، وأيضا كل مؤشر Index علامة Sign، وكذلك كل أيقونة Icon، علامة Sign، وليست كل علامة أيا منها على حدة. وليس أيضا كل رمز Symbol علامة Sign - عند سوسير - على الرغم من وقوع الرمز Symbol فى التقسيم البيرسى حسب الموضوع Object فى النوع الثالث من العلامات مع المؤشر Index والأيقونة Icon، لتتجلى قضية اضطراب المصطلح فى المنبع بين مفهوم (بيرس)، ثم مفهوم (سوسير)، ثم فعالية (الصوت الدال) للعمل بتصورات الإشارة اللغوية، وذلك بالإضافة إلى اضطراب التصور الأوحد للمصطلح بين مفاهيم الرمز اللغوى، والرمز فى الرمزية (١٨٧٠ - ١٩٠٠)، والرمز الفنى، والرمز الأدبى، والرمز الشعرى والرمز الصوفى، ثم ما يمكن أن يتداخل من تصورات هذه الرموز مع العلامة Sign أو الإشارة Signal.

ويشير (مايكل ريفاتير) فى معرض حديثه عن الفرق بين الشعر واللاشعر فيضع (الرمز) ضمن المفاهيم البلاغية ويوضح بين قوسين أنه يعنى الرمز بالمفهوم الذى يستخدمه النقاد لا بالمعنى (العلاماتى)[٩١]، ليفصل - وإن تصدع منه الفصل - بين الرمز فى (العلاماتية) والرمز فى المفهوم النقدى السابق عنها

والموازى لها والآتى بعدها، وكأن (العلاماتية Semiotics) لا تدخل فى نطاق النقد وكأن للنقد تصورا أوحدا عن المصطلح.

وينشط المفهوم التصورى للمصطلح عند (بيرس) علـــى أســاس وضعــه ضمن تقسيمه حسب الموضوع Object فيصير (الرمز) علامة العلامـــة، وتكــون العلاقة بين داله وما يشير إليه عرفية محضة وغير معللة – ليفصــــل بذلــك بيــن (الرمز) و(الإشارة) – لا تعتمد على التشــــابه – ليفصــل بذلـك بيــن (الرمــز) و(الأيقونة) – ولا تربطهما صلة فيزيقية أو علاقة تجاور – ليفصل بذلك بين الرمــز والمؤشر – ليكون الرمز "هو علامة تحيل إلى الشئ الذى تشير إليه بفضل قـــانون غالبا ما يعتمد على التداعى بين أفكار عامة"[٩٢].

هذا هو (الرمز) فى المفهوم (العلاماتى) عند (بيرس) الــذى يتكــئ علــى فعالية العلامة من خلال المفردة أو (اللفظ الدال)، والذى يسلك فيه الرمـــز طريــق وضع اصطلاح ما (كالميزان بوصفه رمزا للعدالـــة)، وفـــى ذلــك يختلــف عــن (الأيقونة) والتى تأتى فعاليتها بإعادة الإنتـــاج عــن طريــق التحويــل (الصـــورة الشخصية)، وعن (المؤشر) الذى هو استدلال عن طريق الاستنتاج (الدخان بوصفـه مؤشرا للنار)[٩٣]، لذا كان الرمز عند (بيرس) هو العلامة الحقة لاعتماده نسبة أكـبر من التجريد[٩٤].

وفى الوقت الذى استقر فيه أمر مصطلح (الرمز Symbol) عند (بـيرس) على كونه أحد مفردات النظام العلاماتى كعلامة لغوية أو ما يطلق عليه (سوســير) (الدال) كان (التصور) ذاته عند آخرين على فوهة بركان حتى أطلقـــها (سوســير) وأخرجه تماما من الحقل العلاماتى كدال لغوى مستندا إلى عدم اعتباطيـــة الرمــز النسبية واحتوائه على رابطة تقرن بين الدال والمدلول، ويمثل لذلك بأنــه لا يمكــن إبدال رمز العدالة (الميزان) بجرارة عسكرية مثلا[٩٥].

وغير ما يرى (بيرس) و (سوسير) فإنه كان هناك تصورا مصطلحيا عــن الرمز قالت به (الرمزية) Symbolism – المدرسة التى ظــهرت أواخــر القــرن التاسع عشر – ثم كان ما وقع من أمر الاختلاف حول المصطلح فى الأدب حتــى كان اجتماع الجمعية الفلسفية الفرنســية فــى ٧ مــارس ١٩١٨ لمناقشــة مفــهوم المصطلح، فتحدد التصور إلى حد كبير، وإن كانت لم تحسم قضية الاضطراب فيــه – على الرغم من ذلك – بعد.

وأصل كلمة (الرمز Symbol) – كما يقول (محمد فتوح)[96] – في اللغـــة اليونانية Sumbolein وهي تعني الحزر والتقدير، وهي مؤلفة من (sum) بمعنـــى (مع)، و(boleinl) (بمعنى حزر)٠ الكلمة (Symbol) لها اتصال بالعلوم الدينيـــة إذ ترادف كلمة Greed التي تعني (دستور الإيمان المسيحي) فهي تشمل "المبادئ التي يدين بها المؤمنون في الكنيسة"[97]، فكانت تستعمل على هذا الأساس فـــي الشـــعائر الدينية، والفنون الجميلة، والشعر خاصة[98]٠

واللفظ في الإنجليزية كإشارة لغوية يعني بموضوع يشير إلى أو يمثل شـيئا بالشبه[99]، وفي العربية "كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ"[100]، وفي كلتـــا اللغتيـــن تصورات أخرى لا تتوقف عند حدود التصور الأقرب إلى التصور المصطلحي بمـا يمكن أن يضاف إلى الفعالية الدلالية في الكلمة في لغتها الأصل، على أن تصـــورا مشتركا في جميع الأحوال كان يحكم دلالة الكلمة في سياقاتها في تصورها الأقـــرب إلى التصور المصطلحي يتمثل في أن (الرمز) شئ ما يعني شيئا آخر٠

وهذا هو ما أخذه (بيرس) وبنى عليه تصوره معطلا عمـــل علـــة الشـــبه، ومعتمدا الإيحاء من خلال قانون التداعي، علما بأن هذا القانون هو الذي يمكـــن أن يحكم فعالية الصورة البلاغية، وهو التصور نفسه الذي قال به (الجرجاني) حينمـــا جمع بين الرمز والكتابة والتعريض في الأسلوب الذي يغـــم علـــى القـــارئ حـــال الحديث عن علم الفصاحة[101]، غير أن الفصل بين (الرمز) و(الصورة البلاغيـــة) ينحصر في كون الأول دلاليا ليعني وحدةواحدة كالدلالة الرقميـــة، فـــي حيـــن أن الصورة البلاغية تتمتع بقدر أكبر من المرونة في آلية التلقي للدرجة التـــي تســـمح بقدر من التباين في توجهات (القراءة)[102]، والرمز ينعم بقدر كبير مـــن التجريـــد، كما أنه يتكئ على الإيحاء والذاتية كسمة جوهرية، بينما الصورة البلاغية تخضـــع لمتطلبات السياق، ويبقى التشابه Analogy أولا يبقى بين الصورة ومـــا تمثلـــه – حسب التصريح أو الكنى – وليس مطلقا بين الرمز وما يوحـــي بـــه، كمـــا يقـــول (محمد فتوح)[103]، استنادا إلى تقعيد (بيرس) في فصله بين الرمـــز والأيقونـــة، إلا أن يقع التشابه عن طريق التداعي، ثم يبقى للرمز ما يتطلـــب بـــالضرورة التقـــاء الذاكرة العظمى عليه كسبيل لتجريد الدلالة وتحديد مستوى المرموز إليه فيها، وهـذا ما جعل الشك يتسلل إلى مقولة (لويس عوض) برمزية الوردة البيضـــاء والـــوردة الحمراء في نص (لطفي الخولي) عندما ترمز الأولى وهي في يد الكهل الإصلاحي إلى الإصلاحية والثانية في يد الشاب الثوري إلى الثورة[104]، في الوقت الذي تلتقـي

الذاكرة العظمى فيه على معطيات أخرى لرمزية اللونين، فتنخفض درجة التجريـــد ولا يرقى أى منهما إلى مستوى (الرمز)٠

حدث التداخل إذن بين (الرمز) و(الصورة البلاغية) من قبيل وقوعهما فـــى دائرة أحد تصورات الإشارة اللغوية، وفى غياب تصور أوحـــد للمصطلـــح يتمتـــع بالجمع والمنع؛ اتكاء على مقولة (بيرس) باعتباره إحدى العلامات التى تنتمى إلـــى عالم الإشارة اللغوية التى هى موضوع دراساته (العلاماتية)٠

هذا ولم يضف قاموس (لالاند Laland) الفلسفى شـــيئا جديـــدا لتصـــور (الرمز) المصطلحى حين قال "إن الرمز هو ما يتمثل شيئا آخر بفضل توافقهما فـــى القياس"[١٠٥]، وكل ما هنالك أنه استبدل قانون التداعى للإفكار عند (بيرس) بتوافـــق القياس، والمجال مراح لعمل المجاز والصورة البلاغية والعلامـــة، ولـــولا فصـــل (بيرس) التقعيدى لتداخلت معهم الأيقونة والمؤشر أيضا٠

وحينما ينقل (خالد سليمان) عن برينستون[١٠٦] تصور الرمز، إذا بنا نفاجـــأ بأنه هو ذاته تصور (العلامة Sign)، وتصبح (العلاقـــة العرضيـــة) أو (العلاقـــة المتعارف عليها) هى (الركيزة) عند (بيرس)، حتى أنه قال بإمكان اشتمال الرمـــز Symbol لكل من الإشارة أو العلامـــة، فيقـــع الاضطـــراب أولا فـــى التصـــور المصطلحى للرمز، وثانيا فى اشتمال الرمز – الذى هو إحدى العلامات عند بـــيرس – للعلامة، وثالثا فى مرادفته بين الإشارة Signal، والعلامة Sign٠ بينما (عـــاطف جودة) يحاول التفريق بين العلامة والرمز علـــى اعتبـــار العلامـــة فـــى وضعـــها (العلاماتى)، والرمز فى المجال الأدبى خارج حدود (العلاماتية)، فيقول : "العلامـــة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادى، بينما يبدو الرمز تعبيرا يؤدى إلى معنـــى عام يعرف بالحدس[١٠٧]٠ وواضح أننا بصدد علامة تستوجب التوقف، وإن وقعـــت على علامة (بيرس) وأتباعه، فلو توقف نشاط (العلاماتية) عند حدود العالم المـــادى ما أضاف شيئا إلى النقد الأدبى وأصبحـــت مجـــرد وصـــف لا أكـــثر، فالإشـــارة والمؤشر والأيقونة هى بالفعل علامات تنتمى إلى الواقع المادى، ولكنها فى الإبـــداع الأدبى ترد إلى (الميتافيزيقى) لتحتوى (المفســـرة Interpretant) عنـــد (بـــيرس)، والفحوى عند (سوسير)، أما تجلياتها فى عالم الواقع فلا تتعدى سبيل المثـــال علـــى نشاط ظاهرى ملموس ومحدد، ثم إن (الرمز) ذاته فى مفهوم (بيرس) هو أحد هـــذه العلامات التى تنشط على فعالية الإيماءة إلى معنى عام يعرف بالحدس، أو التداعـــى عند (بيرس)، أو القياس كما يقول الفلاسفة٠

وعلى غير ما يقول (عاطف جودة) تجئ مقولة (المسدى) متفقة مع (خـــالد سليمان) فى أن "حدود الفصل بين العلامة والرمز تتقلص مفهوميا إلى الحـــد الـــذى تتميع معه"(١٠٨)، وواضح أن (المسدى) يعتمد مقولة المرادفة - مثل (خالد ســـليمان) - بين الرمز اللغوى والعلامة كمترادفين ينشطان فى (العلاماتيـــــة) علـــى أســـاس المفهوم (البيرسى) والذى رفضه (سوسير) استنادا إلى اعتباطية اللغة. ولـــم يكـــن اضطراب مفهوم التصور بين (الرمز Symbol) و (العلامة Sign) أسعد حظا منـــه بين (الرمز) و(الإشارة Signal). ولعل (أرسطو) كان أقدم مـــن اســـتخدم الرمـــز اللغوى "وعنده أن الكلمات رموز لمعانى الأشياء أى رموز لمفهوم الأشياء الحســـية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحـــس"(١٠٩) وذلـــك كمـــا وقـــع التصور فى اللغة العربية للإشارة اللغوية. وعندما جاء (أوجـــدن) و (ريتشـــاردز) فرقا بين (الاستعمال الرمزى) و(الاستعمال الانفعالى) للغة، إذ يعنـــى (الاســـتعمال الرمزى) تقرير القضايا أى تسجيل الإشارات - كما يقول محمد فتوح - وتنظيمـــها وتوصيلها إلى الغير، على حين أن الاستعمال (الانفعالى) هـــو اســـتعمال الكلمـــات بقصد التعبير عن الإحساسات والمشاعر(١١٠).

أى أن (أرسطو) ومن بعده (ريتشاردز) و(أوجدن) قد فصلا بيـــن تصـــور المفهوم فى التوجهات (اللغوية) وتصور المفهوم فى الإبداع الفنى والأدبى، ليصبـــح الأول منوط به الحفاظ على تصور الرمز اللغوى والثانى منوط به احتواء تصـــور الرمز الفنى أو الأدبى أو الشعرى - كتقسيم نوعـــى لا أكـــثر - ليتوقـــف الرمـــز اللغوى عند حدود (الإشارة) كعلامة، وهو التصـــور ذاتـــه عنـــد ســـتيفن أولمـــان Stephen Ullman(١١١). وأحسب أن (صلاح فضل) حينما يفصـــل بيـــن الرمـــز والإشارة بقوله : عندما تحتفظ كلمة ما بقدراتها على إثارتنا فهى لا تزال رمزا، أمـــا إذا فقدت هذه القدرة فإنها تصبح مجرد إشارة"(١١٢)؛ إنمـــا يعنـــى بـــالرمز الفنـــى، والإشارة أيضا خارج حدود العلاماتية، استنادا إلى نفى (سوســـير) لشـــرعية الأول (الرمز)، واعتبار الثانى (الإشارة) علامة صناعية أو اصطلاحية تنســـحب علـــى (الإشارات اللغوية).

ولعل اضطراب المفهوم بين (الرمز اللغـــوى) عنـــد أرســـطو، والرمـــز العلاماتى عند (بيرس) ومناهضة (سوسير) له، والرمز الفنى، ثم نشاط (العلاماتيـــة) و(الرمزية) بتوجهات متغايرة فى كل الأحوال؛ هو ما أدى إلى اضطراب التصـــور المصطلحى فى المنبع، وهو ما أفضى بالتبعية إلى وقوع الاضطراب فـــى مجـــال

النقد العربى بين النقاد وعلماء اللغة، حتى أننا نجد (تمام حسان) يعتبر الإحساس بتقلص المعدة رمزا إلى الجوع[113]، فى الوقت الذى تربط الرامز والمرموز علاقة غير عرفية لتخرجه من دائرة الرمز الذى يعتمد على علاقة عرفية، ثم إن هذا المثال يعتمد علاقة طبيعية من قبيل التجاور، فيصبح مؤشرا Indix لا رمزا Symbol، فتقلص المعدة هو عرض مؤشر للجوع وليس رمزا له.

وإذا كان (يانج Car Jung) قد استطاع أن يضيف فصلا جديدا بين الرمز Symbol والإشارة Signal باعتباره الإشارة تعبيرا عن شئ معروف ومعالمه محددة فى وضوح كالملابس الخاصة بموظفى القطارات[114]؛ فإن (بيفان) مازال يقسم الرموز إلى نوعين أحدهما (الإشارات)[115]، ومازال يتداخل التصور المصطلحى بين (الرمز) و(الإشارة) أيضا عند كل من (وبستر Webster) و (كاسريه Cassirer)[116].

ولم يكن (يورى لوتمان) بأسعد حظا من سابقيه ليقع هو الآخر فى اضطراب التصور، فنجده يصطلح على علامات الكتابة العروضية بالرمز فى الوقت الذى تقع فيه فى صلب مفهوم تصور الإشارة Signal[117].

ومفاد القول، إن ثمة اضطرابا فى التصور المصطلحى للرمز فى الساحة النقدية تجسد فى صور التداخل بين تصورات الحقل الدلالى مردودا إلى المنبع بين الرمز والعلامة، والرمز والصورة البلاغية، والرمز والأيقونة، والرمز والمؤشر، والرمز والإشارة، كنتيجة طبيعية لاختلاف الأصول المنبنىعليها التصور عند كل من (بيرس)و (سوسير) ثم باختلاف التوجهات فى مجال الدرس اللغوى، والدرس العلاماتى، والدرس الجمالى. فالرمز اللغوى "رمز اصطلاحى، تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة كماتشير كلمة (باب) إلى (الشئ) الذى اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة"[118]؛ إلا أنه على يد (سوسير) قد فقد هذا المصطلح مصداقيته لتحل ملحه الإشارة اللغوية بمفهومها المصطلحى على اعتبار وضعية اللغة وكونها فى الأصل علامات صناعية أو اصطلاحية – كما سبقت الإشارة – وفى الوقت نفسه كان تصور الرمز محددا على ما هو عليه أيضا، بينما ما وقع فى (الرمزية) فإنه يفصل بين الرمز فى موضع المقابل أوالبديل أو المعادل، والحركة الأدبية والشعرية الفرنسية "التى بدأت عام ١٨٧٠ وبلغت أوجها ١٨٨٦، وانحسوت منذ ١٩٠٠، وقامت أساسا فى مواجهة (الواقعية الطبيعية) و(البرناسية)، ومن مؤسسيها (ستيفان ملارميه) و(جان – أرتورامبو)، و(بول فيرلين) الذى يعرفها

بقوله "إنها روحانية فنية ترى التوافقات بين المرئيات وغير المرئيات" وقد انحسرت منذ بداية القرن العشرين وحلت محلها الدادية على يد تريستان تزارا (١٩١٨)، والسريالية على يد أندريه بريتون ١٩٥٤"[١١٩]. وتتجلى فعالية هذا الاتجاه فى مدى قدرة الشاعر على "جعل كافة أنظمته اللغوية أنظمة رمزية"[١٢٠]، بحيث تجعل السياق الشعرى فى اتجاه إبداعى مواز لرمزية الواقع[١٢١]، فالتصور الرمزى هنا يخضع لتصور آلية الإبداع والتشكيل فيرقى بالمصطلح إلى مستوى المذهب الفكرى المجرد فى حين أن التصور المصطلحى كان يعمل فى توجهات أخرى كعرض متفرد وسمة شفرية من سمات (الخطاب).

وعلى الرغم من اعتباره الصورة الشعرية رمزا مصدره (اللاشعور)، تنويعا على التداخل التصورى بينهما، واعتمادا على ما قال به (يانج) "إن الرمز على خلاف ما يرى (فرويد) ينبع من الشعور واللاشعور معا"[١٢٢]؛ يرى (عز الدين إسماعيل) أن الرمز ماثل فى الخرافات والأساطير والحكايات والنكات وكل المأثور الشعبى[١٢٣]، ثم يعود لينفى عنه -- فى منحاه الفنى – كل وشائج الارتباط بعقيدة ما أو أفكار بعينها بغية تحقيق التجريدية المطلقة لنشاط الرمز الفنى، "ولهذا فإن علماء الأنثروبولوجيا يستخدمون لهذا النوع كلمة أخرى غير كلمة Symbol وهى كلمة emblem"[١٢٤].

وبالتصور نفسه يتجلى الرمز عند (أدونيس) باعتباره معنى خفيا وإيحاء، أو كما يقول "إنه اللغة التى تبدأ حين تنتهى لغة القصيدة أو هو القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة"[١٢٥]، ولكن ليس بمثل هذه الرؤى تتحدد التصورات؛ إلا إذا كان (الشاعر) يعنى المنحى الترميزى أوما يرد إلى التشاكل مع (الاتجاه الرمزى أو الرمزية)، وهو ما يؤكد عليه (تشارل بودلير) أيضا حين يقول "إن الرمز ليس صورة لغوية – أو كلمة تستمد جمالها مما تدل عليه، بل هو واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحى هو مصدر ما فيها من قيم جمالية"[١٢٦]، وهذه النظرة هى أيضا ما يتفق معها (جوته) حينما يرد امتزاج الفنان بالطبيعة إلى نزعة مثالية منطقية ترد العالم الخارجى إلى رموز للمشاعر[١٢٧]، أما (كانت) فيحاول منح (الرمز) استقلاليته على سبيل التفرد الجمالى، فيرى أنه بعد اقتطاعه من أرض الواقع يتبدى فى صورة منقطعة ومستقلة ومجردة فى حد ذاتها[١٢٨]، ورويدا، رويدا، نحاول الوصول إلى حد التصور الفنى الذى يصل عند (كوليردج) إلى "ذلك الجزء الواقعى الموائم للكل الذى يرمز إليه"[١٢٩].

ولكن يبدو أن (جوليا كريستيفا) لا ترى رمزا سوى (الرمز الفنى)، أما ما اختلط تصوره به فهو (دليل)، وما الرموز الفنية سوى متعاليات عالمية غير قابلة للتمثيل والمعرفة إلا أنه يوجد بينها وبين ما يعبر عنها ترابطات أحادية الجانب "إن الرمز لا(يشبه) الموضوع الذى يرمز إليه، كما أن الفضاء بين (الرامز والمرموز) منفصلان وغير قابلين للاتصال"[١٣٠]، وقضية (الشبه) هذه سبق وأن قال بنفيها (بيرس) ليفصل بين تصور (الرمز) و(الأيقونة).

أما (كودن Cuddon) فعنده (الرمز Symbol) شئ غير حى أوحى يمثل أو ينوب عن شئ آخر[١٣١]، ويفرق بين (الرمز) و(الصورة الاستعارية) فى أن للرمز وجودا حقيقيا بينما (الصورة الاستعارية) تعتبر اعتباطية[١٣٢]، ثم هو لا يعتمد للرمز تصورا سوى التصور (الأرسطى) ومن بعده (البيرسى)، فيقول "الرمز الأدبى يتضمن صورة بها مفهوم (فالكلمات نفسها أنواع من الرموز) وقد يكون علم أو خاص، عالمى أو محلى"[١٣٣]. ومرة أخرى يقع الصدام مع (سوسير).

ولم تكن الجمعية الفلسفية الفرنسية لتجتمع فى ٧ مارس سنة ١٩١٨م إلا للوقوف على تصور متفق عليه للرمز الأدبى يحاول قدر المستطاع أن يحقق منحى عالميا للمصطلح أيا ما كانت التوجهات التى تحكم مفهومه، وقد أجمع الحاضرون على أن (الرمز Symbol) "شئ حسى معتبر كإشارة إلى شئ معنوى لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز"[١٣٤].

وحد التعريف على هذا الأساس يقول صراحة بمرادفة الرمز للإشارة، وإن كان ذلك اعتباريا، ثم لاعتماده المشابهة فإنه لا يفصل بين الرمز والأيقونة، ولو أننا استبدلنا هذا النص بآخر يقول : (إن الرمز شئ حسى يحيل إلى شئ معنوى لا يقع تحت الحواس، وقائم على علاقة التداعى بين الشيئين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، وألتقت عليه الذاكرة العظمى)؛ لكان النص أكثر مصداقية، وأشد جمعا ومنعا، لأنه استبعد الإشارة Signal، كما استبعد الأيقونة Icon أيضا، ثم حصر النشاط الفعال للتصور فى قطبيه بين مرسل (الرمز) ومستقبله دون المساس بشرعية المرموز الذى يجب أن تلتقى عليه الذاكرة العظمى حتى تتأتى فعالية المرموز إليه، ليتوازى (الرمز) مع (الدال) ولكنه دال غير اعتباطى يعتمد علاقة التداعى وتلتقى عليه الذاكرة العظمى فى فعالية الإحالة إلى تصور محدد - والمرموز مع المدلول - ذى التصور المحدد - والمرموز إليه مع

الدلالة، وفق ما يقع التقسيم فى الأصل لـــدى الفلســفة اليونانيــة وعلــم الدلائليــة Semantics، باعتماد الإحالة المركزيــة لفعاليــة (الصــوت الــدال) و(المدلــول) و(الدلالة) كوحدة واحدة – هى علامة سوسير – ليختلف (الرمز) عـــن (الإشـــارة اللغوية) فى تحديد التصور بالتداعى واعتماد التقاء الذاكرة العظمى فيه على المـدى الذى يشير إلى معنوى، ويختلف عن التقسيم فى العلاماتيـــة Semiotics – عنـد بيرس – الذى يعتبر (الدال) وحدة مستقلة و(المدلول) وحدة أخرى، والعلاقــة بيــن الوحدتين هى الدلالة، كما وقع فى مثال (جابر عصفور) – عـــن بـيرس – علـى المؤشر من كون الدخان (دالا) والنار (مدلولا)٠

ولو ضربنا مثالا بـــ (قنديل أم هاشم) عنـــد (يحيـــى حقـــى)، واعتبرنــا (القنديل) رمزا؛ فإنه شئ حسى يحيل إلى شئ معنوى لا يقع تحت الحواس، وهـــو نور العلم وسراج الإيمان عند البطل (إسماعيل) فى (مفارقة) الحضارتين الغربيـــة والإسلامية، أحست به مخيلة الكاتب (الرامز)، وفى الوقت نفسه لم يقع هذا التخيـــل فى قفص الذاتية؛ بل التقت عليه الذاكرة العظمى للمتلقين٠ فمخيلة الرامـــز والتقـــاء الذاكرة العظمى على ما تخيل كان بمثابة العلاقة الرابطة التى أتـــت عـــن طريـــق التداعى وليس من قبيل المشابهة الظاهرة التى يعتمد عليها تصور الأيقونـــة٠ أمـــا عملية الإحلال فهى أكثر عمقا وترابطا من مجرد (الإشارة) التى تقـــع فـــى دائـــرة أضيق لتوجهات الترميز فى (العلامة الاصطلاحية) وإن اختصـــت الرمـــز علـــى المستوى العام فى مفهوم البعض خلفا لبيرس أو لهثا وراء اعتبار مفـــردات اللغـــة رموزا٠

ثم يأتى بعد ذلك (الرمز الصوفى) رافضا الالتقاء علـــى ذلـــك التصـــور للرمز، "ذلك أن ما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة يبعده عـــن تلـــك الإيحائيـــة التلقائية التى يتسم بها الرمز الفنى"(١٣٥)، ليلتقى الرمز بذلك مع (تصـــور)(بـــيرس) عن العلامة، وحلت القرينة بذلك محل الركيزة Ground، فالصوفية يعتمدون قناعـــا لأسلوبهم الرمزى يعتمد على ما اختصوا به أنفسهم من معرفة ومقامـــات وأحـــوال كشف تنبنى على ترميز معلل٠

وإذا كان كل من (بيرس) و (سوسير) قد تركـــوا الحبـــل علـــى الغـــارب لتابعيهما فى حقل الدراسات العلاماتية، ولما لميكن الحقل النقدى مقصورا على هـــذه الدراسات، ولما كانت أيضا الصوفية والرمزية والدراسات اللسانية ما زالت تـــأتى فعاليتها فى الجانب التأريخى والآنى؛ فإن ثمة اضطرابـــا جديـــرا باليقظـــة حـــال

استخدام مصطلح (الرمز) في أي من هذه التوجهات إذا ما كنا حتى الآن لم نتفــــق على تصور أوحد له.

– الشفرة : (Cipher) - (Code) :

التشفير في العربية قلة النفقة، والشفرة من الحديد ما عرض وحدد، وهـــي السكين العريضة، وهي حد السيف[١٣٦]، أما (الكود) من كود فهو : هم وقارب ولـم يفعل، والكود ما جمعته وجعلته كثبا من طعام وتراب ونحوه[١٣٧]. فلا علاقـــة إذن بين تصورات الصوت الدال في العربية ومشابهه فـــي الإنجليزيـــة الـــذي يحمـل (Code) على مجموعة قوانين أو دستور أو كتابة سرية، و Cipher على الترمـــيز الحسابي، أو شكل أي نوع يســـتخدم فـــي الكتابـــة والطباعـــة، والمدونـــة Code والحروف الهجائية تستخدم لتحمل على سرية الرسائل المتبادلة عن تصور للكلمـــة Cipher[١٣٨]. فثمة ترادف بين الكلمتين في الإنجليزية في اشـــتراكهما فـــي أحـــد تصورات (الصوت الدال) المعنى بالسرية والترميز في تبادل الرســـائل، وحينمـــا تدخل عالم المصطلح لا يجد المترجم سوى الصورة المعربة (شفرة) عن Cipher، فهي إذن ليست شفرة كما يشيع الخطأ، وقد شاع المصطلح أيضا بلفظيه المعربيـــن (الشفرة) و (الكود)، إلا أن (الشفرة) كان أكثر شيوعا واستخدم في الترجمـــة عـــن Cipher عند (مجدى وهبة)[١٣٩]، وعن Code عند كل من (صلاح فضـــل)[١٤٠]، و (محمد عناني)[١٤١]، و(جابر عصفور)[١٤٢]، وكذلك (أحمد درويش) الـــذي يرادفـــها بالرمز[١٤٣]، ثم الرمز منفصــــلا[١٤٤]، وكذلـــك (فتـــح الله ســـليمان)[١٤٥]، (محمـــد عصفور)[١٤٦]، و (صالح جواد الطعمة)[١٤٧] بمعنى الرمز Code، أما (الغذامـــي) فيتعامل مع المصطلح كأنه ينتمي إلى جذور عربية دون كتابة أصل الكلمة المـترجم عنها المصطلح[١٤٨]، في حين نجد (ديفيد كريستال) يحدد المصطلح بلفـــظ Code وفي وضعه يضعه في تصور الشفرة Cipher[١٤٩] كنوع من الترادف.

أما ما حدث للمصطلح من اضطراب لتحمل الشفرة على الرمز فمرده فـــي الأساس إلى اختلافه مع الجذر اللغوي العربي المستعينة به الترجمة والـــذي يمكـــن عن طريقه الوقاية من الالتباس بين تصور الرمز المصطلحي وتصـــور الشـــفرة، علما بأن اللفظ المعرب يستطيع أن يدخل حلبة الصراع لإضافة فرعا جديدا وفعـــلا جديدا لم تقل به العربية من قبل، وذلك قياسا على ما شابهه في الشكل واختلف عنـــه في المعنى والدلالة، وهو ما حدث بالفعل في البحث عن صيغ اشتقاقية للمصطلـــح (المعرب) خرجت طوعا من يد الناقد فأصبح له (الشفرة) و(الشفرات) و(التشـــفير)

– والتى تعنى فى الأصل العربى تسوية حد السكين أو السيف ومنها الشفرة – ويمكن للصيغة أن تضيف تصورا جديدا لتصورات اللفظ (العربى) وللفعل (شفر) بمعنى استخدم (الشفرة)، وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح لدينا (المشفر) (مستخدم الشفرة) و(المشفر)، وهكذا بالقياس، وهذه حالة خاصة من حالات التعريب.

وشأنها شأن مصطلحات الحقل الدلالى الواقعة على اضطراب التصور فى المنبع والذى سمح بقدر غير يسير من التداخل بين تصورات هذه المصطلحات؛ خرجت (الشفرة) من هذا المنبع باشتمال العديد من التوجهات النقدية التى أوقعت المصطلح بين سدنة من المصطلحات تقوم على رعاية هذا التوجه أو ذاك، حتى أن المصطلح الذى أتى أساسا من حقل العلوم الاجتماعية أصبح له تصوره فى التحليل اللغوى الذى يختلف عن نظيره فى التحليل الأسلوبى وعن كليهما يختلف فى توجه التحليل العلاماتى حتى يقع فى مفهوم البعض على مشارف (الرمز) أو يصير مرادفا له.

وعند (صلاح فضل) فى علم اللغة تصبح (الشفرة) مفردة خاصة، وفى التحليل الأسلوبى تصبح هى مجموعة القواعد التى تحكم الأقوال المختلفة[١٥٠]، ومن ثم تتحول (الشفرة) حينما نستخدم كلمة غريبة، عن السياق مثل كلمة القبيلة فى سياق قولنا "خرجت من منزلى بالمعادى مصطحبا معى القبيلة لنقضى يومين على شاطئ الإسكندرية"[١٥١]، كما تصبح لديه (القراءة الأولى) لأمل دنقل غير كافية لفض شفرته[١٥٢] اعتمادا على تشفير اللغة، كما أن عملية إعادة التشفير Codification تقع فى الذاكرة الحافظة[١٥٣] لاكتناز المعنى بأن نأخذ الحروف الأول من مجموعة كلمات التى تحل محلها، لتتحول الشفرة من (جمهورية مصر العربية) إلى (ج.م.ع). بينما يرى (الغذامى) أن "الشفرة هى اللغة الخاصة بالسياق، أى أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص"[١٥٤]، وعلى الدرجة نفسها من الرقى تقع الشفرة عند (سيزاقاسم) لتحدد ملامح السياق، فحينما تنتمى الكلمات إلى لغة موغلة فى القدم فإنه تندثر شفرتها بالرغم من بقاء اللغة وعلمنا بها[١٥٥]، ذلك فى الوقت الذى فيه يصبح لتوظيف التراث شفرته الخاصة التى تختلف كلية عن تلك التى اندثرت[١٥٦]، فالشفرة إذن مجموعة ملامح فنية تشكل لغة خاصة أو أسلوبا خاصا، حتى أصبحت مفتاح (الخطاب) من خلال معرفة التعبيرات المميزة للجماعات اللغوية[١٥٧].فالشفرة ليست هى الأسلوب؛ وإن كانت

هى الملامح الفنية المميزة له والتى تحكم توجهاته وتغايراته فى العصر الواحد وعبر العصور الزمنية المختلفة، وليست هى السياق؛ على أن يرد إليها التغايرات اللغوية والأسلوبية والجمالية والثقافية ... إلخ فى أى نص يحمل رسالة من مرسل إلى مستقبل عبر سياق هى نواته وخليته الوراثية.

ويقول (ديفيد كريستال) "المعنى العام لهذا المصطلح هو مجموعة من القوانين من أجل تحويل أحد الأنظمة المشيرة إلى نظام آخر يدخل ضمن مادة موضوع الإشارة ونظرية الاتصالات بدلا من اللغويات ... وقد أتى المصطلح إلى الوجود فى علم اللغويات الاجتماعية، حيث يستخدم أساسا كعنوان حيادى لأى نظام اتصال يضم اللغويات الاجتماعية التى تلتزم بمثل هذه المصطلحات كلهجة أو لغة أو تشكيلة لها موقف خاص فى نظرياتها ... ولكن الاستعمال الخاص والأكثر انتشارا للمصطلح فى نظرية شفرة الاتصالات فقد قدمه عالم الاجتماع البريطانى (باسل برنستين Basil Bernstein - ١٩٢٤) فتفريقه بين الشفرات الموسعة والمحددة كان جزءا من نظرية طبيعة النظم الاجتماعية، والتى تهتم بشكل خاص بأنواع المعانى التى يهتم بها الناس، وما مدى الوضوح فى ذلك، بالرجوع إلى معيارية المصادر المستمدة من اللغة"[١٥٨].

فالمصطلح مر بمستويات متعددة، يمثل المستوى الأول فيها عملية إحلال (مدونة الاتصالات) محل اللغة العادية، والمستوى الثانى يمثل توجهات العلوم اللغوية الاجتماعية فى بحث وسيلة الاتصال كسلوك فردى يتمتع بملامح سلوكية ثابتة تختلف من شخص لآخر سواء أكانت سببا أم نتيجة، أما المستوى الثالث الذى نشط فيه التصور المصطلحى فجاء فى كيفية تحول اللغة من اللغة العادية إلى اللغة الإبداعية والتى تختلف من مبدع لآخر وبين جنس أدبى وآخر، بل وعند المبدع الواحد فى مراحل زمنية مختلفة، ثم إنها فى كل الأحوال تصبح الوحدة الفعالة فى تحديد الملامح الفنية للسياق. وهذه هى المستويات الثلاثة التى قالت بها (سيزاقاسم) لتحصر الأول فى شفرة صلبة كما هى فى شفرة (التلغراف)، والثانى فى شفرة مرنة ترد إلى اللغة الطبيعية حيث تعددية التصورات، والثالث فى شفرة متسعة تحيل إلى دلالات عامة ثقافية واجتماعية[١٥٩].

إنها الشفرة الأدبية؛ تلك التى تلتقى مع تصور آخر للمصطلح يقع عند (إمبرتو إيكو) على أنها "نظام من الإمكانات، يتجاوز تكافؤ احتمال النظام فى أصله، ليسهل مجاله التواصلى"[١٦٠].

ويعقب (صلاح فضل) موضحا أنه يستخدم عنصرا من نظام يوظفه ليرمز فى مستوى آخر لدلالة غير ما كانت عليه فى نظامه الأصلى. أما ما ينسبه (صلاح فضل) إلى باحث آخر فى تصوره عن الشفرة الأدبية بقوله إنها "نظام لتشفير العلامات أو مجموعاتها بمساعدة علامات أخرى"(١٦١)؛ فهو ما يدخلنا فى تصور الشفرة فى (العلاماتية)، فهى إن كانت تعنى فى الأصل بإشارات الاتصال (العلامات الصناعية) كبديل عن اللغة فى علوم الاتصال حيث الشفرة Code فى مدونة الاتصالات والتى توازى المفردة أو (الرمز) فى مفهوم البعض كما تقع على التوقيع بالحروف الأولى لاسم شخص فى مجال الفنون(١٦٢)، المستوى الأول، وإذا كانت تعنى بملامح لغة المتحدث كسلوك فردى فى علم اللغويات الاجتماعية فى المستوى الثانى، وإذا ما كانت وفق الصوت الدال Cipher هى ملامح الأسلوب ووحدة ونواة وخلية السياق الوراثية فى النص الأدبى فى المستوى الثالث، فإنها تقع فى (العلاماتية) – عند مدرسة براغ – على "أى نظام رمزى يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعانى"(١٦٣)، و"تصبح العلامة Sign عنصرا من عناصر الشفرة"(١٦٤)، بل إن كل عنصر من عناصر الشفرة هو علامة(١٦٥)، "ومن ثم فكل علامة فنية لها لونان من الوجود لدى مدرسة براغ، الأول والأهم فى نظر المدرسة هو وجودها الذهنى المشترك على مستوى الجماعة والثانى هو وجودها المادى المتجسد فى العمل الفنى" كما يقول (عنانى)(١٦٦)، ثم يؤكد على احتواء التصور المصطلحى الأدبى للشفرة، عند مدرسة براغ، حينما تعتبر "أن كل عمل فنى هو فى الواقع تطبيق لشفرة جمالية محددة – ومعناها مجموعة من المعايير الفنية المطلقة أو المجردة"(١٦٧)، إلا أن دخول المصطلح تحت راية (العلاماتية) وانصراف التصور إلى المنحى الترميزى لفعالية العلامات كما هو عليه فى مدونة الاتصالات Code؛ هو ما قد أحدث الاضطراب بين الشفرة Cipher والرمز Symbol، حتى أن (أحمد درويش) راح يترجم المصطلح على هذا الأساس، وإذا به يحدثنا عن تصور (الرمز) وليس (الشفرة) فيقول : "فاللغة تعتمد على رموز أو شفرات Codes تحمل معانى معينة متفقا عليها بين الجماعة التى تستخدمها على الإجمال، لكن هذا الرمز قد يكون مشحونا بمعنى واحد محدد، أو بمعان احتمالية متعددة. ومن أمثلة الرمز المشحون بمعنى محدد الإشارات البرقية وإشارات الاختزال، حيث ينعدم الدور الفردى فى التحميل أو التأويل. ومثل هذا اللون من الإشارات والرموز، وما يدور فى هذه الدائرة من الوحدات اللغوية، لا يدخل فى

باب الأسلوب"[١٦٨]. فالإشارات البرقية وإشارات الاختزال التى تمثـــل المســتوى الأول لتصور مصطلح الشفرة أصبحت إشارات ورموزا عند (درويش)، ثم يقـــول "ويفصل (جرينجر نظريته حين يبين أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمـــز Code "[١٦٩] هكذا صراحة الرمز هو الشفرة، والتصدع ذاته هو ما وقـــع عنـد (فتـح الله سليمان) ليصبح الرمز هو الشفرة[١٧٠]، أيضا ولعل ذلك مردود إلى مـــا وقـــع فـــى الأصل عند (مجدى وهبة) حينما أشار إلى (الشفرة Cipher) على أنـــها "رمـــوز يستعملها فريق من الناس للتفاهم السرى فيما بينهم"[١٧١]، فليس غريبـــا إذن أن تقـــع أبصارنا على أنه "عندما تستخدم (الزهور) بوصفها رموزا فإنها تدخل فيما يدعـــى بنظام من الرموز Codes، وهو قناة اتصال تربط الجانبين (المرسل والمتلقى) بـــأى تبادل ثقافى من هذا النوع"[١٧٢]، وأن يقال "مستوى الترميز Code"[١٧٣]، بدلا مـــن مستوى التشفير. وفى الوقت ذاته حينما تتحدث (سامية أسعد)[١٧٤] عن الشفرة فـــى المسرح فإن التصور المصطلحى ينطوى على نظام للخطاب يتسق إلى حـــد كبـــير مع ما تطرحه (سيزا قاسم) للتصور الذى يحصر الشفرة Code فى كونها "نظامـــا من الإشارات – أو العلامات أو الرموز – تستخدم من خلال عرف مســـبق متفـــق عليه، لنقل معلومة من نقطة – مصدر إلى نقطـــة – وصـــول"[١٧٥]، وقـــد يكـــون التشفير بالفعل نظاما من العلامات التى منها الإشارات والرمـــوز – عنـــد بـــيرس وحسب – غير أنه وفق التصور المصطلحى لكل منها – حسبما أجلاه البحث – قـــد لا يمنع ذلك التصور للشفرة دخول أى علامات أخرى فيه كالأيقونة والمؤشـــر – لا كما تقصد (سيزا) استخدام المصطلحات الثلاثة على سبيل الـــترادف – فـــى ذلـــك النظام، أما حصره فى الاستخدام باعتباره عرفا مسبقا متفقا عليه فى حقل الإبـــداع الأدبى فى رأى الكثيرين فهو ما يفقده المصداقية إلى حد كبير؛ لأن الشفرة المنـــوط بها إحداث التحولات فى السياق من عصر إلى عصر – حال اتســـام كـــل عصـــر بملامح فنية متميزة – ما كانت لتحدث تحولات سياقاتها فيما لو وقعت الشفرة كليـــة على عرف مسبق متفق عليه؛ بيد أنها تسمح بقدر من المرونة فى تخليها عن ذلـــك العرف.

ومن نافلة القول، إن مصطلح (Cipher) المعنى بالتحول فى العربية إلـــى (الشفرة) يقع ضمن مرادفات صوته الدال عـــن الإنجليزيـــة (صفـــر)[١٧٦] وكـــأن الصوت الدال منزوع من العربية فى الأصل. بـــل إنـــه يمكـــن أن يدخـــل بـــأحد تصوراته كإشارة لغوية كمرادف لمفردة (الشفرة) Cipher، من حيث وقوع ذلـــك

التصور على الحد الأدنى للمعنى أو (اللامعنى) بما يقبل طرح فكرة اتكـــاء (رولان بارت) عليه حين قال بالكتابة فى درجة الصفر، وكأنه يعنى الكتابة المشـــفرة فـــى مدونة الاتصالات حتى أنه يقول "إن الشفرة هى نقطـــة التقـــاء الأقـــوال المـــأثورة والوهم البنائى والوحدات المستنتجة ... مؤلفة من شظايا هذا الشئ الذى دائمـــا مـــا سبق لنا قراءته ورؤيته وفعله وتجربته، والشفرة هى مسار هذا الذى سبق بالإشـــارة إلى ما سبق كتابته"[١٧٧]، وكأنه يعنى بالمصطلح هنا (صفر المعنى)، وهـــذا توجـــه آخر للتصور يمكن أن تختلف فعاليته فى التناصية Intertextuality وفى التفكيكيـــة Deconestruction أيضا كتوجه قرائى٠

غير أن (بارت) يعود بنا مرة أخرى لتجليات التصور الفنى حين تقســـيمه الشفرات Codes إلى خمسة أنواع : تأويليـــة Hermeneutics، ودلاليـــة Semic، ورمزية Symbolic، وأحداثة Proairetic، وثقافيـــة Cultural[١٧٨]٠ ثـــم يحـــدد الملامح الفنية التى تحكم توجهات كل نوع على حدة، لينتقل بذلك بـــالتصور مـــن المستوى الأول – على سبيل التوجه المجازى – فى نظرية الاتصـــالات باعتبـــار فعالية التغايرات اللغوية – المحولات Shifters عنـــد ياكبســـون – إلـــى التوجـــه العلاماتى "على نحو يوحد بين اللغة والشفرة، وبين الكلام والرسالة[١٧٩]٠ ومن ثـــم يمكن أن نجد فعالية التصور المصطلحى عند (بارت) تنشط بمستويات مختلفة قـــد تلتقى كلها على تصور متكامل يعنى بالمستوى الأول فى مدونة الاتصـــالات علـــى سبيل المجاز لتحقيق درجة (اللامعنى)، وبالمستوى الثانى باعتباره نظامـــا يحمـــل ملامح فنية معينة حال تقسيم الشفرة إلى أنواع محددة بمـــا يتســـق مـــع التصـــور المصطلحى فى المجال الفنى والأدبى، وبالمستوى الثالث ليقع على مـــا تقـــول بـــه (العلاماتية) حين تبدى اللغة إلى مجموعة شفرات والكلام إلى رســـالة Massage٠ وقد يرد إلى مستوى التصور الأول والأخير علة المرادفة بين الشفرات والرمـــوز حين قال بالأول (مجدى وهبة) وقال بالثانى (محمـــد عنـــانى)٠ وهـــذا التصـــور المتكامل عند (بارت) يرد إلى التصور فعاليته فى التفكيكية٠

هذا فى الوقت الذى تقع فهي (الشفرة) عند لوتمان على الجـــزء المشـــترك بين المرسل والمستقبل، ولما كان هذا الجزء على حاله من الاتفـــاق فإننـــا بصـــدد البحث عن الاختلاف ارتقاء بالنص واتساقا مع المنحى التفكيكى، وهنا يلجأ لما هـــو خارج الشفرة بإدخال ما أسماه التعارض الجدلى فى تبـــادل اللغـــة[١٨٠] – محـــور الاستبدال فى البنيوية – وما هذا المدخل سوى توجه متغاير من شفرة قديمـــة إلـــى

شفرة جديدة – تحقق تحرر الدال – ما دامت الشفرة هى المنوط بها كل التحــولات الفنية والدلالية فى السياق، لا بالقدر المتفق عليه بين المرسل والمســتقبل وحســب؛ بل بقدر يسمح بالتجاوز، وإلا ما تحولت سياقات النصوص من وقت لآخــر. فــإذا كان لكل مبدع شفرته ومن مجموع فعاليات الشفرات يتحدد نسق الســياق ليصبــح لكل عصر سياقه؛ فإنه إذا لم تتجاوز هذه الشــفرات حــد الاتفــاق بيــن المرســل والمستقبل؛ فلن يحدث تحول واحد لأى من سياقات النصوص، والقراءة التاريخيــة والفنية للأدب لا تقول إلا بغير ذلك، ولولا اختلاف شفرة النــص عنــد كــل مــن (صلاح عبد الصبور) و (نازك الملائكة) وآخرين عما هــو متفــق عليــه بينــهم والمتلقين ماجاء إلى الوجود (الشعر الجديد).

الشفرة إذن تسمح بقدر غير قليل من الاختلاف خروجا على ما هو متفــق عليه بين المرسل والمستقبل إذا ما وقعت فعاليتها فى مجال الفن والإبداع، وهــى إن بدأت بنشاط فردى فمردها لكى تصبح سياقا مرهون بآلية التلقى الجماعية. ولاشــك أن ثمة تباينا واقعا فى حدود التصور عند كل من (ياكبسون) و (بارت) و(لوتمــان) كذلك التباين فى التحليل الأسلوبى والتوجه العلاماتى والمنحــى التفكيكــى، تبعــه بالضرورة تصدع فى الترجمة للصوت الــدال والتصــور، لنلتقــى فــى إعجــام الاضطراب على الشفرة Cipher كمصطلح قائم بذاته، وفقا لأسس الاصطلاح.

إنه اضطراب المنبع، شأن مصطلحات الحقل الدلالى ككل، ذلك الــذى أدى إلى اضطراب مفاهيم العلامة، والإشارة، والمؤشر، والأيقونة، والرمز، والشــفرة. وقد يصدق ذلك الاضطراب على كثير من المصطلحات التى أتت تصوراتها ضمن المنحى الفكرى المجرد الذى تلتقى عليه ذاكرة العالميــة فــى تواصلــها العلمــى والمعرفى، وفى الوقت ذاته تحقق مصداقية أطروحة نظريــة المصطلــح النقــدى باضطراب المصطلح فى المنبع كقضية حقل معرفى متخصص تعتمد آلية الوضــع وأسس الاصطلاح، وكانت صدعا مباشر لوقوع الترجمة على حدها الحرفــى دون التعلق بسياقية ومعرفية الحقل المتخصص.

ثانيا : أصل الترجمة أصل الوضع

(الصويت Phoneme)، (المعنم Morpheme)، (التقنية Technique)، (الظواهرية Phenomenology)، (المحايثة Immanence)، (التجانسية Isotopie)، (أيديولوجيمIdeologeme)

ركنت قضية الاضطراب المصطلحى فى المنبع إلى عدم احتواء الأصل المعرفى فى الترجمة حتى انتقلت كل ظواهر الاضطراب من حقل المنبع إلى معترك التداول فى النقد العربى، ولم تقف القضية عن حدود مستوى الاضطراب فى الأصل وحسب؛ بل نتج عنها قضايا فرعية أخرى من قبيل اضطراب الحقل الدلالى ككل، ليترتب على قضايا آلية الوضع كل ما يستتبعها من قضايا أخرى، فتمثلت القضية (الصوت الدال)، و(التصور) و(التواطؤ والشيوع)، كتوابع للهزة الأولى التى أحدثتها آلية الوضع باعتماد الترجمة الحرفية وحدها دون الاتكاء على الأصل المعرفى الذى يمكن أن يتجلى من خلاله مدى التصدع الذى انتاب المصطلح فى مواضعته الأولى، إما إفراطا فى الثقة فى الأصل المأخوذ عنه، وإما جهلا بطبيعة الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى. أما (أصل الترجمة أصل الوضع) فهى قضية ترد إلى إخفاق الترجمة فى تحقيق صيغة معيارية للغة، تحفظ هويتها، وتحقق مصداقيتها فى احتواء المعرفة؛ دون الخروج عن مشروعيتها التناسلية بالحفاظ على خليتها الوراثية المتمثلة فى الاشتقاق والقياس، وعندها يقع المترجم على إحدى حالات التعريب أو الاقتراض، فيكتفى بنقل المصطلح نقلا مباشرا من لغة إلى أخرى بتركيبته الصوتية الأصلية أو بتصرف يسير، ولا يتغير سوى الشكل الكتابى – أو الرسم الكتابى – فى اللغة المنقول إليها كنوع من الاتساق الخادع، وإذا كنا بصدد آلية الوضع فإن المصطلح واقع لا محالة على مائدة الاختيار وفق أسس الاصطلاح. واتكاء على الأصل المعرفى أيضا فإن ثمة فعالية تأصيلية لذلك الأصل فى كل من اللغتين فى تحديد جدة المصطلح وجدة التصور من عدمه، حتى أن المترجم ذاته يصبح قاب قوسين أو أدنى من الوقوع فى هاوية الضبابية بأحد خياريه، الترجمة أو الاقتراض.

وتصبح الترجمة إلى ما يرد إلى مشتق وإلى جذر عربى هى الأولى؛ بما لا يتصدع معه مفهوم التصور؛ إلا أن تضن اللغة باحتواء ذلك التصور، أولا تفضى إلا إلى مشتبه، وهنا تأتى مشروعية الاقتراض واعتماد أصل الترجمة أصل الوضع.

على أن الأصل المعرفى الذى يجب أن تنشط من خلاله الترجمة هو أصل دائم فعال ما اعتمدت حركية المصطلح فى المجال الفكرى على الترجمة، لتأتى مشروعيته الفعالة فى مجال الترجمة فى الحقل المعرفى النقدى على قدرها من الأولوية وتصبح قاسما مشتركا فى كل قضاياها، وتندرج بالضرورة فى قضيتنا باعتماد الترجمة المعرفية دون السياقية وحسب. أما الترجمة الحرفية فلا منجى منها إلا بالوقوع فى براثنها التى تأتى على كل أخضر ويابس فى ثوابتنا المعرفية، فالمصطلح كلغة عالمية، وكثابتة معرفية، وكتصور محدد، لا يقبل المزايدة بأطروحات المعجمات أو الألاعيب اللغوية وفق هوى المترجم أو ما يتمخض عنه السياق، حتى أن (حامد أبو أحمد) يتبنى الدعوة إلى نوع جديد من الترجمة، كما يقول، "أحيانا أضع للكلمة أكثر من ترجمة، حسب ورودها فى السياقات المختلفة، فمثلا كلمة Codigo أحيانا أترجمها (القانون) وأحيانا (الشفرة) ... Signo تترجم (الدليل اللغوى) أو (العلامة) ....."[١٨٥]، هكذا بمنتهى البساطة وكأننا لا نتعامل مع ثوابت علمية ومعرفية، وكأننا فى أطوارنا البدائية إزاء التعامل مع النص.

ولو أن الترجمة راعت أسس الاصطلاح ما تسلل العديد من المصطلحات المعربة أو المقترضة دون الحاجة القاهرة إليها، مثل مصطلح (الديناميكية) أو (الدينامية)، إلى ساحة التداول، فى الوقت الذى تتمتع فيه العربية بمقابل تصورى أكثر استجلاء للتصور هو (الحركية)، حتى أنه راح بعضهم يتحرى دقة التعريب بدلا من موافقة الترجمة لأسس الاصطلاح من عدمها، فيأخذ (المسدى) على (ياسين النصير) استخدامه (ديناميكية) فى حين أنه يعتمد له قالب المصدر المستخرج بالتوليد الاشتقاقى (دينامية) عند (محمد مفتاح)، ويقول "وفى مقامنا هذا نتبين أن المقطع المكون من الكاف وحركة الكسرة التى تسبقها (إيك) هو المعبر فى اللفظ الأجنبية عن النسبة، فإذا استعرنا الكلمة فى العربية فأثبتنا مقطع الكاف وأضفنا إليه ياء النسبة فى لغتنا (إيكى) كنا كمن أفاد وظيفة واحدة بأداتين"[١٨٦]، وعلى الرغم من أهمية ذلك اللافت عند (المسدى) كأحد قضايا (الصوت الدال) فى الترجمة، إلا أنه لا يصح أن نتحدث - وإن صح الحديث فى مواضع أخرى - عن قضايا الفروع والجذور منبتة، فقضية هذا المصطلح الأولى هى مخالفته لأسس الاصطلاح، فيهدم أصلا من أصوله باعتماد التعريب دون الحاجة القاهرة إليه، كالطبيب الذى يلح على علاج مرضاه بـ (الكورتيزون) الذى يمكن أن يدمر القلب، كما يدمر التعريب أو الاقتراض اللغة.

وكما سبقت الإشارة، فإن اللغة العربية لم تكن لتتجمد قــط أمــام احتــواء التوجهات الفكرية المختلفة، وإن كان ثمـــة عجــز أدى إلــى ردوخــها للمعــرب والمقترض فقد يكون مرده إلى قصور الإمكانات البحثية فى اللغة قبـــل أن يكــون قصورا فى اللغة ذاتها، وإذا كان جل الدخيل مردودا إلى تصــورات فكريــة غــير عربية فإنه يصدق عليها ما يصدق على مسميات المخترعات (التكنولوجية)، وبمــا أن الدال يتبع المدلول فى رحلة الوضع، فلا مفر إذن من مراعاة نسبة الاعتباطيـــة بينهما فى كل لغة على حده، وحينما تصل هذه الاعتباطيــة إلــى الصفــر بميــلاد المصطلح؛ فإن عملية الترجمة ما هى إلا إعادة لحركة التكوين للمصطلح فى اللغــة الثانية، ولكنها هذه المرة تأتى من سبيل معكوس، فيصبح المدلول فى اللغة الأولــى تابعا للدال فى اللغة الثانية، الأمر الذى يصبح معه اعتماد الاقــتراض أو التعريــب هو الشكل الأيسر لتحقيق ماهية التصور من وجهة نظر المترجم، ومـــا هــو فــى حقيقة الأمر إلا نوع من اليقين الخادع الذى يرد إلـــى قصـــور معرفــى، أو إلــى صعوبة تحديد درجة التواطؤ والشيوع حين طرح المقــابل العربــى فــى معــترك التداول حتى يحظى بالرفض أو القبول، وهى درجـــة صعوبــة عاليــة يواجهــها المترجم – بلا شك – تجعل من المصطلح قضية منفصلة عـــن وظيفــة الترجمــة الأولى والمعنية فى المقام الأول بالإبلاغية والتوصيـــل، وهنـــا يحـــاول المـــترجم التخلص من القضية الفرعية بالإشارة الهامشية إلى التصور المصطلحى.

بيد أننا بحاجة إلى المزيد من الإخلاص لقضايانا العلمية فى أبحاثنـــا، لأن هذا الاستسلام وهذا الخنوع هو ما يمكن أن يترتب عليه المزيد من العوائـــق التـــى تقف حائلا دون تحقيق لغة جديرة بالحيوية فى استيعاب مفردات العصر ثم تسـتطيع أن تحافظ على هويتها وهويتنا بالحفاظ على معياريتها وشرعيتها دون إعاقة الســبيل الأيسر لتحقيق المعرفة فى عصر أصبح فيه للزمن حسابه فـــى ســباق التوجــهات الحضارية. وإذا كان المصطلح مجرد وسيلة فهو أيضا ركيزة ولبنة أساســية فــى بنائنا الفكرى والمعرفى، مالم تصبح هذه اللبنة؛ فإن البناء إلى انهيار لا محالة.

أصبحت قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) إذن إحدى فروضات الحقــل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى تحاول تحقيق التصور من أيسر السبل الدالة، مــلم تكن على حالها من موافقة أسس الاصطلاح؛ فإنها سوف تدمر ما صنعــت، وتــرد عليها فعلتها فى سبل التواطؤ والشيوع، التى تعتمد ذاكرة الأمة باتكائها على أصــول هويتها – وأهمها اللغة – وهذا هو التحدى الصعب الحقيقـــى الــذى يواجــه أمــر

التعريب أو الاقتراض، ومادام الأمر هكذا؛ فإن مآله إلى اضطراب على اضطراب للتصور بما يحتم مرة أخرى ضرورة التأكيد على الحاجة القاهرة إليه حتى يتسنى للمصطلح غايته وتكتب له النجاة.

وإذا كانت "دراسة الخصائص العقلانية للتعبيرات الدالة" هى وصف ترنر Turner لمصطلح اثنوميثودولوجيا Ethnomethodology، فإن (جارفنكل) يعترف بأنه "لم يجد مصطلحا فى المعجم الإنجليزى يمكنه أن يعبر بدقة عن هذا الاتجاه، وهذا ما حدا به إلى صك هذا المصطلح بالتأليف بين ثلاث كلمات هى Etho، وتعنى (ناس)، Method وتعنى (الطريقة) أو (المنهج)، Ology وتعنى (دراسة)؛ أى أن المصطلح برمته يعنى منهج الناس، وإن أكد (جارفنكل) عدم دقته، وقد أسهم آخرون من المتعاطفين مع هذا الاتجاه، من أمثال كينج E.W.King وجزورت A.P. Guzzort، فى تعريف هذا المفهوم على أنه دراسة الأساليب أو الطرق التى يدعم من خلالها الناس اتفاقا حول آراء مشتركة عن العالم، والقواعد التى تستمر بمقتضاها العلاقات"[١٨٧].

فالتصور يختلف تماما عن وصف (ترنر) أو ما قد تقضى به الحرفية فى الترجمة، وبما أنه علم قائم بذاته لم يقل به أحد فى العربية من قبل؛ فإن البناء النحتى للمصطلح لا يصح إلا بنفسه فى كل اللغات التى لم تقل به من قبل، وهذا توجه علمى أيضا، إكبارا للتصور المصطلحى فى المقام الأول، ليصير الصوت الدال فى لغته الأصلية هو مفتاح ذلك التصور، شأن ما يحدث فى العربية مع المنحوت، وشأن ما يقع فى العربية أيضا مع بعض الدخيل، ومن ثم كان من الطبيعى أن تبوء كل محاولات الترجمة إلى العربية بالفشل عند (سمير نعيم) فى (المنهجية الشعوبية)، وعند (أحمد زايد) فى (منهجية الجماعة)، وأدركت التصور الصحيح (زينب شاهين) فى إبقائها على الصوت الدال فى المنبع[١٨٨]، وما كان من أمر هذا المصطلح – على الرغم من ثقله فى النطق – إلا ما كان من أمر (الانثروبولوجيا)، وكذلك (السريالية) كما سبقت الإشارة. فالموضوعية العلمية إذن هى معيار آخر يجب ألا تجب أبصارنا عنه ما لدى البعض – دون قصد – من نزعة شعوبية.

من هذا المنطلق يمكن أن نتعامل مع القضية ما دمنا على حالنا من احتذاء آلية الوضع وأسس الاصطلاح حول مصطلحات Phoneme, Morpheme,

Technique, Phenomenology, Immanence, Isotopie, Ideologeme, فـــي المنحى التطبيقى لتمثل فروضات النظرية.

– الصويت Phoneme :

جاء مصطلح Phoneme مصاحبا لانتعاش علم اللغة العام وعلم الأصـوات اللغوية، فى الدراسات الحديثة، وكان قد استخدمه (دى سوسير) بمعنـــى "الحصيلـــة النهائية لانطباعات السمعية وحركات النطق، وهو الأثر المتبادل للوحدات الســمعية والوحدات المنطوقة : إذن فهو وحدة مركبة لها جذر فى السلسلة المنطوقة وآخـــر فى السلسلة السمعية"[١٨٩]. وترجم عنه هذا النص (يوئيل يوسف) مستعينا بالصيغـة المقترضة للمصطلح (فونيم)، فى حين يترجمها (عبد الرحمن أيوب) عن المصـــدر ذاته لـــ (سوسير) معتمدا الصيغة المعربة – إن جاز ذلك – للمصطلح (صوتيـــم)، مع الاحتفاظ بالصيغة المقترضة (فونيم)، ويترجم (التصور) عن (سوسير) إذ يـرى (الصوتيم) "الذى يتضمن فى حد ذاته مفهوم العملية النطقية – لايناسب إلا الكلمـــة الملفوظة (المنطوقة) أى تحقيق الصورة الداخلية فى الخطاب"[١٩٠]، بينما يســـتخدم (محمد فتوح) الصيغة المقترضة للمصطلح (الفونيم Phonime) وفى الوقت ذاتـــه يطرح تصورا مختلفا عند (يورى لوتمان) حين يقول "ففى البداية تنقســم الكلمـات إلى أصوات، وهنا ينتقل المعنى إلى أصغر وحدة كلامية مستقلة وممـــيزة، نعنـــى الفونيم Phoneme[١٩١]، ثم يقول "إن التكرار الإيقاعى تكرار موقعى، ويعنى ذلـــك أن الفونيم – باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوى معين – يندرج ضمن مجموعـة الدلائل المميزة"[١٩٢].

فإذا ما كان (الصوتيم Phoneme) عند (سوسير) محصلة انطباع ســمعى وحركة نطق أو أثرا متبادلا بين الوحدات السمعية والوحدات المنطوقـــة، أو وحـــدة مركبة، ثم هو خاص بالملفوظ وحسب؛ فإنه عند (لوتمـــان) يصبـــح أدنـــى وحـــدة لمستوى لغوى معين، وليس ثمة تقارب للتصورين إلا على اعتبـــار هـــذه الوحـــدة اللغوية هى وحدة صوتية دالة وليست (وحدة معنى). وهو ما التفتت إليـــه (ألفـت كمال) فى قولها "إن الوحدات الصوتية Phonemes ليس لها معنى فى ذاتها، وإنمـــا يتمايز معناها فى ذاته ويختلف عن غـــيره بتعارضـــها مـــع الوحـــدات الصوتيـــة الأخرى[١٩٣]، ثم هى تترجم عن (بـــان موكاروفســكى) المصطلـــح إلـــى (وحـــدة صوتية). أما (جابر عصفور) فيستقر الصـــوت الـــدال للمصطلـــح عنـــده علـــى

(الصوتيم)، وإن كان لما يزل يحتفظ بالصيغة المقترضة (فونيم) – ربما حتى يثبت التواطؤ والشيوع – ثم يصبح التصور عنده "أصغر الوحدات الصوتية الدالة التي إذا تغيرت تغير معنى الكلمة، كالجيم والصاد من (جابر) و (صابر)" [١٩٤]، ويتفق معه (الغذامى) ويضيف أن (دوكروت) حدد حدودا ثلاثة للصوتيم هى "١- أنه ذو وظيفة متميزة، ٢- لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطى وظائف متميزة، ٣- تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التى تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة" [١٩٥].

هذا فى الوقت الذى كان قد دعا فيه (جابر عصفور) إلى الاحتفاظ بالصيغة المعربة [المقترضة] للمصطلح (فونيم) [١٩٦]، ثم استقر الأمر عنده على (الصوتيم) – نصف المعرب – فيما بعد [١٩٧]، أما (الغذامى) فراح ينحو بالتصور منحى مغايرا حينما قال بأن (الصوتيم) "هو الوحدة النصوصية التى تكون أساسا دلاليا فى النص، أى أنها نواته المحركة لكافة أجزائه، وهى العنصر المهيمن" [١٩٨]. ليتداخل التصور بذلك مع مصطلح آخر – سبقت الإشارة إليه – وهو النواة الدلالية عند (ريفاتير) أو (هوية الجهاز) عند (سوسير)، كما يشتبه علينا هذا التصور أيضا مع مصطلح (أيديولوجيم) عند (كريستيفا) كما سيأتى بعد.

وعلى الرغم من تأكيد (سوسير) على اختصاص (الصوتيم Phoneme) بالصورة الصوتية؛ فإن (رمضان عبد التواب) يقول "هذه الأصوات المختلفة، التى يعبر عنها فى الكتابة برمز واحد، ولا تستخدم فى اللغة للتفريق بين المعانى المختلفة، هى ما يطلق عليها الغربيون اسم (فونيم Phoneme) وحدة صوتية/عائلية صوتية" [١٩٩]، فى حين أن الصوتيم Phoneme هو أصغر وحدة صوتية، فهو ليس مجرد وحدة صوتية وبالتبعية ليس عائلة صوتية، كما يقول الغذامى وجابر عصفور، ثم يقول (عبد التواب) "وفى إمكاننا نحن أن نطلق عليه "حرف" مقصودا به الرمز الكتابى، ونعمل بذلك على التفريق بين الاصطلاحين : (صوت) و(حرف). فالصوت هو ذلك الذى نسمعه ونحسه، أما الحرف فهو ذلك الرمز الكتابى، .." [٢٠٠]، وهذا توجه يبتعد كل البعد عن التصور المصطلحى الذى هو معنى فى الأساس بالقيمة الصوتية المنطوقة، وهو إذا اختص أصغر وحدة صوتية دالة، فإن الحرف ليس كذلك صوتا فى شكله الكتابى، حينما يمكن وقوعه مشددا أو منونا، وحتى إذا ما طبقنا القاعدة العروضية أن ليس بالضرورة يكتب ما ينطق أو ينطق ما يكتب؛ فإن محاولة (عبد التواب) لاستبدال الفونيم Phoneme بالحرف تصبح غير ذات جدوى. أما (مجدى وهبة) فهو يترجم المصطلح أيضا إلى

(الوحدة الصوتية)، ويعتمد مفهوم (سعد جمال الديـــن) الـذى يعتبرهـا مجموعـة العلامات الصوتية المميزة"[٢٠١]، ليخرج بذلك عن دقة التصور أيضا.

أمامنا إذن مصطلح Phoneme والذى تحدد تصوره بأنه "أصغر الوحـدات الصوتية الدالة"، انتقل إلى الحقل المعرفى للنقد الأدبى العربى فى صورة الاقـتراض (فونيم) والصورة نصف المعربة (صوتيم)، وفى صورة الترجمة (وحدة صوتيـة)، وكلها اجتهادات لم تتعد حدود الترجمة الحرفية للمصطلح، والتى بلغت عند البعـض درجة الخلط بين تصوره وتصور مصطلح أخر هو (Morpheme)، وإذا حاولنـا تطبيق أسس الاصطلاح لتحديد الدرجة الأولى فى الوضع لوجدنا ثمة إعراضا تامـاً عن الأساس الأول، وإن كانت "الوحدة الصوتية" هى محاولة متواضعة لتحقيق هـذا السبيل لولا ما اعتراها من قصور للتصور، ثم هى تفقد القدرة على المواجهة مـع جماليات الإيقاع فى لفظ (فونيم) المفرد بالصيغة المقترضـة، وأيضـاً (صوتيـم) كصيغة نصف معربة، والصيغتان المقترضة ونصف المعربة امتازتا أيضا بـالقدرة على احتواء التصور، ولكن إذا أمكن حصر ذلك التصور فـى "أصغـر الوحـدات الصوتية الدالة"ألم يكن للترجمة المعرفية أن تستحضر مفردة (صويت) وهو صـورة (صوت) المصغرة فى العربية، فهو (صويت)، وهى وحدة (صويتيـة)، ثـم هـم (صويتات)، ثم هو (صويتى)، على سبيل الأصل المتصل، بـدلا مـن (صوتيـم)، و(صوتيمية)، و(صوتيمات)، و(صوتيمى)، على سبيل القياس المنبت.

ألم يكن النسب إلى جذر عربى أولى من جذر منبت؟! هل أصبحت الحاجة إلى (فونيم) أو (صوتيم) حاجة قاهرة؟! أليس من الأولى أن ننشد جماليات الدلالـة الموثقة بدلا من جماليات الشكل المهجن الذى يمكن أن ندفع هويتنا والحفـاظ علـى لغتنا القومية ثمنا له؟! صحيح أن الصيغة المقترضة أكثر إغـراء – شـأن أسـماء المحلات التجارية – والصيغة نصف المعربة – لأن التابعة لازالت على حالها مـن العجمة – حاولت أن تجمع هى الأخرى بين جماليات الإيقاع واحتواء التصـور، إلا أنه قد يكون فى طرح الصيغة المشروعة المترجمة قدر من الرعاية قبـل التواطـؤ والشيوع يستعاض به عما فقدته من نسق متسق – إلى حـد مـا – فـى الصيغـة (المستوردة). إنه طفلنا حتى ولو كان مبتثرا فله علينا حق رعايته.

وإذا كانت الإنجليزية تعتمد (Phoneme) من (Phone) كإحدى وحـدات الكلام الصغرى[٢٠٢]، شأنها شأن العربية فى اعتماد (صويت) من (صـوت)، فـإن هذا التصور وفق إشارتهما اللغوية يمكن أن يجعل من اليسر إمكـان العمـل فـى

التصور المصطلحى لكليهما حينما ينحصر هذا التصور فـــى (أصغـــر الوحـــدات الصوتية الدالة)، كما يقع عند (محمد عنانى)[٢٠٣].

- معنم (Morpheme (Sememe :

وفى الوقت الذى استقر فيه الأمر عند (جـــابر عصفـــور) علـــى اعتمـــاد مصطلح (صويت Phoneme) كأصغر وحدة صوتية دالة، فإنه والأمر كذلـــك مـــع مصطلح Morpheme كأصغر الوحدات الدلالية[٢٠٤]، ثم يعود إليه مرة أخرى فـــى تصور أكثر تحديدا ويعتبره "أصغر الوحدات اللغوية الدالة على معنى" ثم يـــرادف بينه وبين Sememe (معنم) [٢٠٥]، أما (محمـــد فتـــوح) فـــهو يـــترجم مصطلـــح Morpheme إلى (وحدة صرفية)[٢٠٦]. والتصور جد مختلـــف عـــن (الصويـــت Phoneme) فى أن الأخير يعتمد فى أساس التصور على (الوحدة) بينما الـــ (معنـــم Morpheme) لا يتطلب ذلك بالضرورة، فعلى الرغم من كونه معنى بأصغر وحـــدة لغوية دالة فهو هنا يصبح سمة ضمن سمات مختلفة لتصورات اللفظ، وتأتى فعاليـــة التصور على هذا الأساس.

والمصطلح عند الترجمة الحرفية لنص (ديفيد كريستال) يفـــهم علـــى أنـــه (وحدة صرفية متميزة) بينما سياق التصور يفضى إلى "الوحدة الصغـــرى للدلالـــة والتى هى فى الأساس أصغر وحدة وظيفية فى تكوين الكلمات"[٢٠٧]، ومن هنا جـــاء الخلط بين الوحدة الصرفية والوحدة الدلالية، حتـــى أن (مجـــدى وهبـــة) يـــترجم المصطلح Morpheme إلى "وحدة لغوية" ويعرفها بقوله "هى الوحدة اللغويـــة ذات المعنى الدلالى أو النحوى"[٢٠٨]، إلا أن المصطلـــح تـــأتى فاعليـــة تصـــوره فـــى الدراسات (العلاماتية Semiotics) كما يقول (محمد إقبال عروى)، والذى اســـتخدم - مع (جابر عصفور) - لفظا عربيا أعتقد أنه موفق إلى حد كبير وهـــو (معنـــم)، وهذا اللفظ لم يقل به (لسان العرب) بدلالة التصور[٢٠٩] إلا أنه ما رد إلـــى القيـــاس وجدناه مفرد معانم ومعانم صيغة جمع تتسق صرفيا مع مغانم التى مفردهـــا مغنـــم ومادتها غنم، وإذا ما وقعت عنم - مادة معنم - على غـــير مـــا يقـــع فيـــه أحـــد تصورات الدال للإشارة اللغوية والذى يقع عليه التصور المصطلحى، فـــإن مغنـــم بإعمالها فى القياس يعطى (معنم) غنى دلاليا بإضافة تصور جديـــد إلـــى صوتـــه الدال، ثم يأتى اللفظ (معنم) لإعمال تصوره المصطلحى على أهميته كسمة للمعنـــى الذى هو فى الأصل محمول على تجليات الدلالة بما قد لا يشمله المعجم ومالا يقـــع

فى مرجعية اللفظ على نشاط العلاقة بين الصوت الدال والصورة العينية من خـلال الاعتباطية والتى يمكن أن تتولد من خلالها تصورات الصورة الذهنية، وكـأن مـا وقع لمفردة المصطلح يقع عليه تصوره ليصبح المعنم كوحـدة لغويـة وصرفيـة ودلالية متميزة أو خاصة والتى هى أدنى وحدة - فـى السـياق - معنـى بـأحد تصورات اللفظ فى مرجعيته أو ما يقع على المجاز فى توجهات السياق شأن مفـردة (عاصفة) فى قولنا "هناك عاصفة فى الجبال، وهناك عاصفة بين النـاس" فالسـياق الأول تحضر فعالية معانمه Sememes، أو Morphemes (كعنصر طبيعـى) أو (اضطراب جوى، أما السياق الثانى فيمكن أن يضاف إليه معنما جديدا هو (النقـاش الحاد)[٢١٠]، وهذا (المعنم) الجديد نتاج سياقى دلالى استنتاجى على سبيل المجاز.

والمصطلح Morpheme يرادف Sememe، يحمل الأول على دراسـات (علـم الصـرف Morphology) والثـانى عـلى دراسـات (علـم العلامـات Semiology)[٢١١]، وكلاهما مفرد، تحدد صوته الدال من فعالية المـادة الصوتيـة للعلم المتصل به كل على حدة، إلا أن ذلك الترادف اللفظى لم يخلف وراءه سـوى تصور أوحد يتسق مع ما وقع عليه من صوت عربى دال هـو صيغـة (معنـم)، فالمعنم إذن هو أصغر وحدة لغوية دالة على معنى، سواء أكان ذلك فى دراسة بنـاء الكلمات والجمل أو فى دراسات علم العلامات.

- **التقنية Technique :**

مصطلح من أكثر المصطلحات شيوعا باعتمـاد أصـل الترجمـة أصـل الوضع، وينشط اللفظ فى وضعه كإشارة لغوية على اعتباره أسلوبا أو طريقة عمـل أو صنعة، وانتقل إلى المجال المصطلحى للدلالة على طبيعة التكوين فـى العمـل الفنى وآلية الصياغة، حتى شاع مصطلح (Technical) دالا على التقنى فى المجال الفنى، و(Technic) فى مجال العلم التطبيقى[٢١٢].

وفى العربية يقول (اللسان) "وتقن اسم رجل كان جيد الرمى، يضرب بـه المثل، ولم يكن يسقط له سهم ... الأصل فى التقن ابن تقن هذا، ثم قيل لكل حـاذق بالأشياء تقن"[٢١٣]. ومن هنا ترد (التقنية) إلى حذق الأشياء وإحكامها بإتقان، حتـى أن التصور لينتقل إلى مجال التصور المصطلحى بدرجة نخالها أكثر قـدرة علـى احتوائه من (الصوت الدال) المعرب (تكنيك) عن (Technique)، ولو أن المـترجم - فى الأصل - حرص على اتباع أسس الاصطلاح فى آلية الوضع دون اسـتخفاف

أو تنصل ما شاع بيننا ذلك المصطلح بصورته المعربة، وما وقع الاضطراب بينه وبين (التقنية) حتى تجلت فاعلية الصورة المعربة (تكنيك) فى كتابات (على الراعى)، و(محمود الربيعى)، و (أحمد كمال زكى)، وغيرهم، وتجلت الصورة المترجمة (تقنية) فى كتابات (سيد النساج)، (سيزا قاسم)، كما جمع بينهما (النساج) فقال (التقنية التكنيكية)، أما (صفوت عزيز) فهو يلجأ للتصور مباشرة فيترجم (Technique) إلى الأسلوب الفنى فى التنفيذ، و(السعيد الورقى) يسميها الحيل الفنية، بينما يطلق عليها (عبد المحسن طه بدر) (معالجات فنية)، (أسلوب المعالجة)، (الطريقة الفنية) [٢١٤].

وعلى الشاكلة نفسها يوالى (المسدى) حصر قائمة استخدام المصطلح بصورته المعربة (تكنيك)، ثم يرد التصور إلى "معنى المهارات المكتسبة ولاسيما فى مجال الممارسات التطبيقية أو عند تعاطى القدرات العلمية، وهو قريب مما كان العرب يطلقون عليه علم الحيل، واجتهد بعض المعاصرين بترجمته إلى الإوالية. ولكن تداوله فى العربية قد انتهى فى مساق آخر إلى الانضواء تحت مصطلح الفن ومشتقاته"[٢١٥]. ولو أن (المسدى) أدرك تصورات اللفظ فى منبعه كإشارة ما خص تداوله فى العربية بالانضواء تحت مصطلح الفن ومشتقاته، ولو قابل التصور الأجنبى بالتصور العربى لاستقر الأمر عنده عن قناعة ورضا (بالصوت الدال)(تقنية)، واستبعد تماما ما أطلق عليه العرب علم الحيل، وما أجج الاضطراب بإدخال صوت دال آخر هو الإوالية بتصور قلق على تصور مستقر.

أما إصرار لغة النقد على تمثل الصورة الأجنبية[٢١٦]؛ فإنه من قبيل عدم استقرار المقابل العربى فى الوقت الذى كان بالفعل يبحث مصطلح (تقنية) عن سبيل لخوض رحلة التواطؤ والشيوع، وإذا كانت هذه الصورة الأجنبية لم تشذ فى استعمال من يعد من النقاد الغيورين على فصاحة اللغة وسلاسة الأسلوب (صلاح فضل) – كما يقول (المسدى) – عندما يتحدث عن (تكنيك اللحية المستعارة)[٢١٧]، فإن (صلاح فضل) قد عاد بالفعل واستخدم الصورة المترجمة (تقنية) بعد استقرار تصورها المعنى بآلية الحذق والإتقان للخصائص الفنية الشكلية أو البنائية، من قوله "عندما يواجهنا الصدع الرئيسى فى هذا البنيان الروائى الهام، ويتمثل فى التنافر الواضح بين طبيعة التجربة والتكنيك الذى اختاره المؤلف لأدائها، بين العالم المدلول عليه واللغة الدالة" فى كتابه (إنتاج الدلالة الأدبية) سنة ١٩٩٣[٢١٨]؛ إلى قوله : وكما كان يقول "ميشيل بورتو" "على جميع مستويات هذا البناء الضخم الذى

هو الرواية يمكن وجود أسلوب؛ أى شكل خارجى وتفكير فى الشــكل، وهــذا مــا يسمونه التقنية فى الرواية المعاصرة"، غير أننا لا ينبغى أن نطابق بشكل آلى بيــن مفهومى التقنية والأسلوب، بالرغم من أن اختلاف التقنيات وتشكلها فى مجموعــات متجانسة يعد أهم العوامل فى توليد الأساليب السردية، وهو الــذى يجعــل بوســعنا رصدها والتمييز بينها فعندما تجتمع جملة من الإجراءات التقنية وتتشابك كى تـؤدى إلى نمط سردى يختلف عما سواها يمكننا حينئذ أن نتحدث عــن وجــود أســاليب" وذلك عن كتابه (أساليب السرد فى الرواية العربية) سنة ١٩٩٥[٢١٩].

إنها إذن طبيعة الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى، تلك التى تســمح بدخول المصطلح معترك التداول حتى يزيح الثمين الغث، وكلما كانت الإزاحة فــى سبيل تحقيق أسس الاصطلاح وأولويات التفضيل؛ كانت الظاهرة صحية والعكــس صحيح، ولايكفى أبدا مجرد الصراخ كلما وقعت أبصارنــا علــى إحــدى قضايــا المصطلح النقدى، بل إن الأمر فى حاجة إلى الأخذ باتلئباب الأمور، وإلــى كثــير من التروى ومراعاة الأصول حتى يســتطيع معــترك التــداول والشــيوع للحقــل المعرفى إفراز الأفضل حال استقرار الصوت الدال والتصور على أسس الوضــع والاصطلاح، وتلك طبيعة حقل معرفى كما ســبق وأشــارت نظريــة المصطلــح النقدى.

استقر الأمر إذن على الصوت الدال (تقنية)، ومع ذلك ســوف نجــد مــن يستخدم الصيغة المعربة فى الترجمة ردا إلى قصور هذه الترجمة وإهمال الأصــل المعرفى، جهلا، أو جريا وراء الغريب والمثير شأن ما تفعــل الصحــف، ولعــل (أحمد زكى بدوى) كان أكثر فطنة حينما وضع المقابل العربى للمصطلح (تقنيــة) - وإن أشرك معه (الطريقة الفنية) - وحصــره فــى "أســلوب أو طريقــة معالجــة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب أو الفنان والمهارة التى يستخدمها فى السيطرة علــى المواد ومعرفته العامة بتفاصيل فنه"[٢٢٠]، ولعل ما قال به أيضا (صلاح فضل) فــى التفرقة بين (الأسلوب) و(التقنية) ما يبعث على الاطمئنان لعدم تداخل التصور بيــن كل من (الأسلوب) و(التقنية) خاصة فى (الأسلوبية)، وإن كانت العلاقة بينهما تشــبه الصلة بين اسم الجنس واسم النوع فى التصنيف.

– الظواهرية Phenomenology :

تنضوى قضية (أصل الترجمة أصل الوضـــع) علـى اعتمـاد الصيغـة المقترضة أو المعربة للمصطلح ودخولها معترك التداول حاملة معها قـدرا غـير يسير من الاضطراب الناشئ عن محاولات إحلال البدائل للصوت الـدال المتكـئ على جذر عربى بغية تحرير اللغة والحفاظ على هويتها، وهذا فى حد ذاته يكسـب القضية قدرا من الأهمية يصبو بها لأن تصير هدفا مقصودا لذاته فـى الدراسـات النقدية لينصرف النقد عن دراسة الظاهرة أو تحليلها، أو دراسة السمت الفنـى، أو (القراءة) على اختلاف توجهاتها؛ لتبرز القضية كجزء ناتئ فـى المنـهج يضيـف تصدعا آخر إلى منحى التوجه، فضلا عن التصدع الناشـئ عـن تقنيـة الشـفرة المصطلحية ذاتها.

وتختلف نسب الاضطراب قدر الحاجة القاهرة إلى الاقتراض أو التعريـب؛ على خلاف ما إذا سمح ذلك الاقتراض أو التعريب بقدر من التسرب فـى محتـوى التصور المفهومى أو إمكانية الإحلال والإزاحة لصوت دال آخر ينتمى إلى جـذر عربى. لذا كانت أمانة الكلمة على قدرها من الأهمية حال عملية الترجمة باعتمـاد الصورة الدخيلة، أو النابعة من وردها العربى؛ والتى كلما استطاعت إحكام مفـهوم التصور أودت بنا إلى بلوغ غائية الاستقرار وتمثل النهج الموضوعى مـن أيسـر السبل.

وحينما يقع مصطلح Phenomenology على تصوره فى مفهوم (رمضان بسطاويسى) فإن آلية الاستدعاء والتخزين والتداول لم تستقر لديه إلا على الصـورة المعربة (فينومينولوجية) حال قراءته لديوان (محمد عفيفى مطر) (يتحدث الطمـى) فيقول "والديوان به روح فينومينولوجية، حيث يصف خبرات الحواس عـن الحيـاة اليومية، دون أن يطلق أحكاما، فيكشف عن المحجوب فى أحاديثنا الثقافية، ويكشـف عن اللاوعى الثقافى ..." [٢٢١]، وعلى الرغم من احتوائه التصور إلا أن الصـوت الدال فى صورته المعربة دائما ما يضع أمامه علامة استفهام عـن مـدى الحاجـة القاهرة إليه. وعندما يتحدث (تيرى إيجلتون) على لسان (أحمد حسان) – العربـى – فإنه يقول (النقد الفينومينولوجـى)[٢٢٢]، علـى الرغـم مـن إشـارته إلـى أن (الفينومينولوجى) هو الاسم الذى أعطاه (هوسرل) لمنهجه الفلسفى[٢٢٣]، أى أن الـ Phenomenology هو علم الظواهر الخاصة أو (الظاهراتية) التى هى صيغة جمع (ظاهرة)، والظاهرة Phenomenon عند (مجدى وهبة) "هى كـل واقعـة يمكـن

إدراكها بالحواس والتجربة"[٢٢٤]، ولأن للصيغة صورة جمع أخرى هي "الظواهـر"؛ فإن من اتكأ على الصورة المفردة "ظاهرة" كأساس للتصور في مفهوم (هوسـرل) واعتمد الصورة المعربة لم يشغله غير التصور، وضرب بالقضية عرض الحـائط، وقال بـ (الفينومينولوجية)، بينما الذي يعتمد الأصول ويرد الفروع إلـى جذورهـا من خلال السياق المعرفي للترجمة؛ استطاع أن يصل إلى حد التصور من خـلال الصورة المفردة (ظاهرة)، والتي كان من الطبيعي أن تتمثل الصيغ الصرفيـة فـي العربية لتقع صيغة الجمع بين (ظاهرات)، و(ظواهر) وإذا ما توخى البحث التوجـه إلى صورة المصدر الصناعي؛ فإن الأولى تقع على (الظاهراتية)، والثانيـة علـى (الظواهرية)، وذلك حتى ينفرد الصوت الدال بسمت المصطلح لا الإشارة اللغويـة، ولأن الأخير غالبا ما ينعم بالثبات في حقل التداول والشيوع؛ فإن ثمة شـعرة بيـن كليهما ترجح أحدهما على الآخر، حتى أن (مجدي وهبة) أفلت من هذه (الإشـكالية) بطرح الصيغة المفردة، ومثله فعل (أحمد زكي بدوي) ولكنه اعتمد المذهـب ككـل في Phenomenalism بالنسب إلى (مذهب الظواهر) وحدد تصوره بقوله "النظريـة التي تقول بأن المعرفة محصورة في الظواهر المادية أو العقليـة وأن ظـاهرة مـا لاتفهم إلا باعتبارها مركبة من ظواهر أخرى أو داخلة في تركيب ظواهر أخـرى، كما يقصد بهذا المذهب أن الذهن لا يدرك إلا الظواهـر، والفينومينولوجيـا هـي الفلسفة التي تعني بوصف الظواهر بكل دقة ."[٢٢٥]، وعلى مـايبدو أن (زكـي بدوي) لما يزل على خشية من طرح الصوت الدال العربي المقابل للفينومينولوجيـا – بينما تتحدث (نبيلة إبراهيـم) عـن الفلسـفة (الظواهريـة) لتعنـي مصطلـح Phenomenology فتعتبر الحقيقة وفقا لها نسبية، وأنها لاتكون إلا عندمـا يدخـل الإنسان في علاقات الأشياء، قاصدة التجربة الحسية والإدراكية لديه، ثم تبني علـى هذه الفلسفة فرضية أي منهج يؤدي إلى تثبيت الأشياء قبل الدخول إلـى (النـص) إعمالا لفعالية هذه التجربة الإدراكية في النص، وتصبح (الظواهرية) طريقة للبحـث والكشف "ولهذا فإن الظواهرية لا تدعي أنها مذهب أو مدرسة، وإنما هـي فلسـفة وحسب"[٢٢٦].

وصلنا إذن إلى أول صيغة عربية للمصطلح استقرت لدى (نبيلة إبراهيـم)، ثم هي الصيغة المترجمة المعتمدة عند (نشوى ماهر) في ترجمتـها لـ (كـارل هارينزستيرل) باحتوائها التصور المعني بذاتية الحـس والإدراك التجريبـي لـدى

الشاعر والتى تتبدى بالضرورة فى النص لتفرض نفسها على وعى القارئ بردهـــا إلى ذات الشاعر[٢٢٧].

ثم كان لـــ (محمد عنانى) وقفته أمام المصطلح ليفصل بين صيغة الترجمة ودلالتها فيشير إلى شيوع الترجمة إلى الظاهراتية وما أحدثتـــه مـــن اشـــتباه فـــى التصور مع من قالوا بالمذهب الظاهرى والذى استقر أمـــره عنـــد (ابـــن حـــزم) الأندلسى، ليقع الصوت الدال فى مغبة ضبابية الخلط بيـــن النســـب إلـــى الظـــاهر والنسب إلى الظاهرة، ولأن المصطلح فى منحاه الفلسفى يتكئ على تصور الظـــاهرة كما هى واقعة فى فلسفة (هوسرل) وأثبتها (مجدى وهبة)، ويرعى التصور (محمـــد عنانى) على أنه "دراسة الخبرة الحسية من زاويتها الضيقه، أى من زاويـــة وعـــى الفرد بها، وقد ينصرف معناها إلى وصف وتصنيف ظواهر أى فرع مـــن فـــروع المعرفة دون محاولة تفسير أى أن علم الظاهريات كان منـــذ نشـــأته مختصـــا بظواهر النشاط النفسى والذهنى، وغير مختص بالمقاصد والمرامـــى التـــى تكمـــن خلف هذه الظواهر."[٢٢٨].

وعلى ما يبدو فإن أمر الالتباس الذى يشير إليه (عنانى) بيـــن الظاهريـــة والظاهر، قد وقع على فض الاشتباك باعتماد الصيغة العربية (الظواهريـــة) عنـــد (نبيلة إبراهيم) التى تقصر النسب على صيغة الجمع (ظواهر)، وحتى إذا ما وقعـت على صيغة المصدر الصناعى أصبح لها تفردها الدلالى بما يقينا شر الالتباس، لـــذا فإن الواقع عليها كان أكثر تمثلا للتصور وحفاظا على أصل الصوت الدال العربـــى دون غضاضة أو قصور، وتصبح فى الوقت ذاته أكثر دقة من الظاهراتيـــة عنـــد (عنانى)، وعند (ألفت كمال)[٢٢٩]، وعند (غالب هلسا)[٢٣٠]. أما مـــا حـــدث عنـــد (مصطفى ناصف) فهو خلط صريح بين الصوت الدال على المذهب الكلامى فـــى التراث العربى (المذهب الظاهرى)، والتوجه الفلسفى عند (هوسرل)، حينما نســـب إلى الظاهرى وقال بـــ (الظاهرية) فى الوقت الذى يعنى فيه التصور المصطلحـــى للمصطلح الفلسفى (الظواهرية)[٢٣١].

(الظواهرية) إذن هى الصورة المصطلحية التى تتفق مع أسس الاصطـــلاح وآلية الوضع من خلال الترجمة لمصطلح Phenomenology وأن لـــها أن تقـــوم بدورها بالإحلال والإزاحة من خلال التواطـــؤ والشـــيوع، ومثلـــها الكثـــير مـــن المصطلحات التى وقعت على هذه القضية ولها أن تسلك النهج ذاته شـــئنا هـــذا أم

أبينا، مادامت معيارية التواطؤ والشيوع تحظى بنواميس وأسس الاصطــــلاح فـــى ذاكرتنا العظمى.

والواقع أن قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) لم تصر على حالها مـــن الخنوع، حين يقظة الحقل المعرفى النقدى العربى فى سنواته الأخيرة، وإذا كـــانت قد أسلمت (للســـريالية) – كمـــا ســـبقت الإشـــارة – كمصطلـــح معـــرب ومثلـــه الأيديولوجية، والكلاسية، والرومانسية؛ فإنه من قبيل الضرورة القاهرة التى بـــدأت تنحصر مع الوعى بمدىخطورة القضية، وتأثيرها الســـلبى علـــى تـــهافت اللغـــة القومية.

– المحايثة Immanence :

إن المصطلح على الرغم من اتكائه على المفهوم السوسيرى فـــى وصـــف اللغة؛ إلا أنه حينما وجد طريقه إلى النقد العربى، كان له من اســـتطاع أن يجلـــى تصوره، من خلال الصيغة العربية التى زادته جلاء، حتى اقترن إلى حد كبير بـــــ (الظواهرية) خاصة فى مجال علم اللسانيات Linguistics والشعرية Poetics على وجه الخصوص، وعلى هذا الأساس تبنـــاه (خـــالد ســـليكى)[٢٣٢]. أمـــا (جـــابر عصفور) فإنه يضع أمامنا التصور وكأنه مستقى من ورد العربيـــة ذاتـــها فيقـــول "مصطلح يدل على الاهتمام بالشئ "من حيث" هو ذاته وفى ذاته، فالنظرة المحايثـــة هى النظرة التى تفسر الأشياء فى ذاتها ومن حيث هى موضوعات تحكمها قوانيـــن تنبع من داخلها وليس من خارجها"[٢٣٣]، وكأنه الإحلال للشـــئ فـــى ذاتـــه دون أن يتماهى ذلك الإحلال فى مصطلح Imanentism الذى يعنى بمذهب الحلـــول عنـــد الصوفية، ويكمن تصوره عند (أحمد زكى بدوى) فى أن "الحلول فى لغة الصوفيـــة اتحاد الألوهية مع الطبيعة البشرية، ويمكن أن يكون الحلول جزئيـــا أو كليـــا"[٢٣٤]. وهكذا استطاعت الترجمة أن تتفادى خلط التصور وفى الوقت ذاته سيجت احتـــواء التصور بصوت دال أصولى متصل الجـــذر اســـتطاع أن يحفـــظ للغـــة رونقـــها وكينونتها، ومثله أيضا ما وقع لمصطلح :

– التجانسية Isotopie :

حينما استخدمه (محمد مفتاح) بمعنى (التشاكل)، وهو صوت دال لا يفـــى بحدود التصور الذى يرده (أنطوان طعمه) معتمدا على إشارة (جريماس) إلى أنـــه

معنى فى الخطاب برصد المشاكلة والوحدة والتجانس[٢٣٥]، ولأن التجانس أدق من التشاكل فى دلالة الأول على أدق درجات الانسجام والمشابهة، كما أن التشاكل قد يقتصر على الشكل والتجانس يسرى إلى أدق الوحدات فى المتشابهات التى تحقق الانسجام والاتساق؛ فإن (سيزاقاسم) تفضل استخدام (تجانسية) عن (تشاكل) ثم تشير إلى أن (جريماس) قد استعار المصطلح من علمى الكيمياء والفيزياء (Isotopie = نظير)[٢٣٦]، وهذه فطنة فى استجلاء الأمور تتسق فى الوقت ذاته مع ما سبق وطرحته نظرية المصطلح النقدى فى (افتراض) عدم تغير دلالة المصطلح بتغير الحقل المعرفى، إيمانا بضرورة سيطرة أصحاب كل حقل معرفى على حقلهم، وها هو مصطلح (التجانسية Isotopie) الذى يعمل فى الحقل المعرفى للكيماء والفيزياء بمعنى (نظير) حينما ينتقل إلى مجال الحقل المعرفى النقدى يخضع تماما لسلطة أصحاب ذلك الحقل، بل يحمل صوتا دالا جديدا يقيه الالتباس مع تصوره فى الحقل الوارد منه، فى حين تبقى المغالطة قائمة فى حقل المنبع الذى يدع المصطلح بصوت دلالى واحد Isotopie على تصورين مختلفين، أحدهما فى حقل العلوم الطبيعية (الفيزياء والكيمياء) والآخر فى الحقل المعرفى النقدى، وغالبا مالا يحدث ذلك، لذا كانت (الفرضية) مفتاحا مرنا فى مصطلح المصطلح، وعلى النقيض يأتى مصطلح :

– أيديولوجيم Ideologeme :

والتى أتت به إلى الساحة النقدية (جوليا كريستيفا)، ويترجمه كل من (فريد الزاهى) و (الرحوتى عبد الرحيم) باعتماد الصيغة المعربة بناء على ورود أصلها وعمله ونشاطه فى العربية، والذى استقر وشاع على (الأيديولوجية Ideology)، والتى تتمتع بتصورات مختلفة، فيردها (مجدى وهبة) إلى (علم الأفكار) الذى يدرس الأفكار والمعانى وخصائصها وقوانينها وعلاقتها بالعلامات التى تعبر عنها والبحث عن أصولها بشكل خاص، ثم هى تطلق على التحليل والمناقشة لأفكار لاتطابق الواقع، فى حين أنها عند (ماركس) عبارة عن جملة من الآراء والمعتقدات الشائعة فى مجتمع ما دون اعتداد الواقع الاقتصادى[٢٣٧]. بينما (زكى بدوى) يحصر تصورها فى "نتائج عملية تكوين نسق فكرى عام يفسر الطبيعة والمجتمع والفرد ويطبق بصفة دائمة"[٢٣٨]. وحينما يتحدث (صلاح عبد الصبور) عن حياته فى الشعر يعتبر من الخطأ ألا نرى فى الفن إلا بناء أيديولوجيا، أى صورة فكرية

للبناء الاقتصادى فى المجتمع، ويستخدم المصطلح استخداما ماركسيا بمعنى فلسفى لتبرير الأوهام والأخطاء(٢٣٩). أما (سيزا) فتعرف (الأيديولوجية) على أنها مجموع العقائد والأحكام الوهمية التى تغلف الحقيقة والتى يسلكها الفرد دون دراية بوهميتها"(٢٤٠)، لتتفق بذلك مع أحد تصورات اللفظ الأشيع عند (مجدى وهبة). أما عند (عبد السلام المسدى) المذهبى يجاوز الأيديولوجى كتجاوز النظرية العلمية فى شمولها المعرفى بما يخرج عن مناط العلم الذى تندرج فيه(٢٤١)، ليستقر الأمر لديه كما هو عند (زكى بدوى) على عقائد وأحكام تغلف سلوك الفرد الفكرى، أياما كانت، سلبا أو إيجابا، شأنها فى ذلك شأن المذهبى.

غير أن التصور الجامع المانع عند (سيزاقاسم) يضعنا على أعتاب ذلك المعنى به الجذر لمصطلح (أيديولوجيم)، وواضح - إلى حد ما - رضا العربية عن الصيغة المعربة للمصطلح، حتى وصل إلى درجة من الشيوع يصعب معها زلزلة الثوابت، ومضيعة الوقت فى البحث عن صيغة عربية بديلة، فهذا أوان ولى بالنسبة لاستقرار المصطلح فى ساحة النقد الأدبى، وإنما نعنى بتثبيت الأصول، والحفاظ على نسقية الفكر، وتوحيد التوجه، بدرجة واحدة، ولم تقل نظرية المصطلح النقدى بهدم ما شاع واستقر؛ اتكاء على ما فعله العرب الأقدمون مع التعريب بعد بلوغ الحاجة القاهرة إليه، ولسنا الآن بصدد دراسة هذه الحاجة فيما شاع واستقر، حتى وجد مصطلح (كريستيفا) طريقا ممهدة لبلوغ غايته فى صورته المعربة المتكأة على الأصل المعرب من (أيديولوجية) إلى (أيديولوجيم)، على اعتباره وحدة واحدة تعنى بوظيفة ربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلا) ببنى أخرى (خطاب العلم، مثلا)(٢٤٢)، أو كما تقول (جوليا كريستيفا) "وسنطلق على تقاطع نظام نصى معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التى سيق عبرها فى فضائه أو التى يحيل إليها فى فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم أيديولوجيم الذى يعنى تلك الوظيفة للتداخل النص التى يمكننا قراءتها "ماديا" على مختلف مستويات كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"(٢٤٣). وعلى هذا الأساس يصدق التصور - إلى حد كبير - فى اعتباره وحدة فكرية جامعة للنص لتصبح (رحلة المعراج) أيديولوجيم النص فى قصيدة (قراءة) لمحمد عفيفى مطر، وتصبح (هجرة الرسول) ﷺ بمعطيات النص الدينى والتاريخى؛ أيديولوجيم النص فى قصيدة (الخروج) لصلاح عبد الصبور، وهكذا، على أن يلتقى التصور المصطلحى (للأيديولوجيم) مع

(الأيديولوجيا) فى المعتقدات والأحكام التى تحكم فعالية النـــص الأول بـــالضرورة (الأيديولوجية) فى النص الإبداعى والتى تتبدى فى الفضاء الشعرى للنـــص علـــى الرغم من مجرد تقاطعها معه، أياما كان، نصا دينيـــا، أو تاريخيـــا، أو اجتماعيـــا، ليصدق التصور المصطلحى، على الرغم من اعتماده الصيغة المقترضة التى يمكـــن أن تقينا الكثير من التداخلات الضبابية للتصور باضطراب الصوت الدال، وتصبـــح فى الوقت نفسه امتدادا طبيعيا لتصور أسبق، قيلت فيه كلمـــة التواطـــؤ والشـــيوع، فاستقرو استقرت معه المفاهيم دون أدنى تعسف أو ارتياب أو سوء نـــهج، اتكـــاء على فلسفة النظرية المطروحة، وعلى ماقالت به الجماعة من أهل التخصص فـــى الحفاظ على الشائع والمستقر، ثم قالت به اللغة ذاتها فـــى منحـــى الحفـــاظ علـــى التواصل الفكرى بأدنى سبل الاتصال، بغية تنقية أجواء التصورات مـــن كـــل مـــا يشوبها من ضبابية٠

وهكذا تنحو قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) منحى موضوعيـــا فـــى احتواء فعالياتها فى معترك الترجمة واســـتوائها علـــى المعرفيـــة والســـياقية دون الحرفية – والتى قد تصبح جزءا من المعرفية – على أن تكون لهذه المعرفية مالـــها فى الحفاظ على نقاء اللغة وخصوبة روافدها، وما عليها إنما هو لها فـــى قدرتـــها على تنقية أجواء التصور، والمحافظة على الأصـــول والثوابـــت، واحـــترام رأى الجماعة فى التواطؤ والشيوع، لتصبح الحاجة إلى المعزب أو المقترض بدرجـــة لا تقل أهمية عن الحاجة إلى العربى الفصيح حسبما يقع التصور على صوته الـــدال، وإيمانا بجوهر اللغة فى تحقيق التواصل؛ إيجابا باعتماد ســـلالتها النقيـــة؛ أو ســـلبا باعتماد التصور فى صيغة أجنبية لها من الانسجام ما يحقق لها البقـــاء والاســـتواء على اللسان العربى٠ وانطلاقا من حاجتنا الماسة إلى ضرورة نقاء الفكر واحتـــواء التصور؛ كانت قضية (أصل الترجمة أصل الوضع) إحدى القضايا الفعالة بحق فـــى قضايا المصطلح النقدى٠

ثالثا : الحرفية وإغفال الحقل الدلالى

التجربة – الموضوع – المضمون – المعنى – التيمة – الموتيفة

تنبع هذه القضية من الاتكاء على دلالة المعنى الحرفى للترجمة دون تبيان الخلط الناشئ عن ذلك حال وقوع المصطلح فى دائرة الحقل الدلالى المنقول إليه، والتى تتطلب استيعابا معرفيا تاما بذلك الحقل الواقع فيه المصطلح، فاللفظ الجديد الوافد قد يقع على صوت دال للتصور ذاته أو أن التصور يكون قد سبق طرحه فى معترك التداول، وفى كل الأحوال فإن هذه القضية تعنى بالخلط الناشئ عن القصور المعرفى بمصطلحات الحقل الدلالى المنقول إليه بما يؤدى إلى نوع من اللغط فى تداول المفاهيم.

وهذه الظاهرة تختلف عن ظاهرة الاضطراب المصطلحى فى المنبع، فى أن الأخيرة على الرغم من وقوعها أحيانا على اضطراب الحقل الدلالى إلا أنه حقل المنبع وليس الحقل المنقول إليه، أما الأولى فيحكمها التوجه المعرفى بالساحة النقدية العربية، فهى من ثم تتكئ على الأصل المعرفى أيضا، وتمثل فيه حلقة الوصل بين الثقافات المختلفة والثقافة العربية كضرورة ملحة على دائرة الاتصال المعرفى للفكر المجرد الذى يحقق بؤرة الارتكاز فى نظرية المصطلح النقدى المتمثلة فى فك الارتباط بين الدوال والمدلولات. وفى الوقت ذاته فإنها تختلف أيضا عن ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى والتى ترد إلى اللغة بين المعيارية الاصطلاحية وعموم الدلالة – كما سيأتى بعد – كقضية صوت دال تعتمد تحديد التصور والصوت الدال معا من خلال تحديد مصطلحات الحقل الدلالى ككل، فهذا الحقل ككل هو وسيلة تحديد الصوت الدال وتصوره، فى حين أنه فى قضية الحرفية وإغفال الحقل الدلالى فإن هذا الحقل فيها يصبح مجرد مرجع معيارى للترجمة لتفادى الخلط واعتماد أسس الاصطلاح.

ولأن الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى يعنى بالإفصاح والإبانة لوحداته المعرفية كشفرات مصطلحية تحقق ما أمكن علمية النقد باعتناق ذاتية الأدب؛ فإن جانبا من عناصر تكوين العملية الإبداعية يخضع للعديد من النظريات التى ترى من المفاهيم ما قد يتباين فيها التصور من مترجم إلى آخر، فقط، لمردودها الذاتى، لتسمح هذه الذاتية النقدية، بقدر غير يسير من تمثل الترجمة الحرفية لمصطلحات إن صحت منفردة فهى قد لا تصح حال تداخلاتها فى حقلها

الدلالى حول المفهوم أو التصور، وحينما تأتى عملية الترجمـــة فإنـــها تســتوجب التوفيق بين المدخل والمدخل عليه بمراعاة تصورات الحقل الدلالى ككــل؛ وليــس باعتبارها حالة متفردة لمصطلح أوحد منفصل، لذا وقع على الترجمة وحدها القــول الفصل فى تحديد الحدود والفواصل بين التداخلات المختلفة، الوافدة فى تضــاعيف البناء الفكرى، والثوابث المعرفية الآخذة فى الصعود والارتقاء المصطلحى قيد بيئــة الحقل الدلالى فى لغته الأصلية، والتى قد ترد فى بعض أحوالها إلى ترجمات سابقة أيضا.

ثم إن هذه القضية تجسد أطروحات نظرية المصطلح النقــدى فــى تمثــل فعاليتها آلية الوضع وأسس الاصطلاح، ليس باعتبارها عرضــا ولكــن باعتبارهــا أصلا وجوهرا فاعلا تنبع منه القضية ذاتها؛ لأنه - ببساطة - لواستطاع المــترجم من خلال السلطة المعرفية القدرة على احتواء الحقــل المعرفــى؛ لوقعــت أســس الاصطلاح لديه وقعا ميسورا، وما وقع الاضطراب الناشئ عن القصور المعرفـــى بمداخلات الحقل الدلالى التصورية.

ونمثل لهذه الظاهرة بمصطلحات : (التجربة - المعنـــى - الموضـــوع - المضمون)، (التيمة)، (الموتيفة)

- التجربة-الموضوع-المضمـــون-المعنـــى[٢٤٤] Experience, Subject matter, Content, Meaning

ثمة حدود فاصلة قد تتماهى بعض الشئ بين تصورات كل مـــن التجربـــة والمضمون والموضوع والمعنى، فى عدم تمثلها آلية الوضع وأســس الاصطــلاح، ولعل استخدامها كإشارات لغوية هو أحد الأسباب التـــى أدت إلـــى حـــدوث ذلـــك التماهى أيضا، أما جوهر الاضطراب فمرده إلى استخدام هـــذه الأصـــوات الدالـــة كمصطلحات حارت تصوراتها بين التصورات فى المنبع كتصـــورات مصطلحيـــة وتصورات الترجمة التى تباينت إلى حد يسمح بقدر من التداخل فى هذه التصورات فى مجال النقد العربى.

وقد عرض (مجدى وهبة) لمصطلح (التجربة Experience) علـــى أنـــها "المعرفة أو المهارة أو الخبرة التى يستخلصها الإنسان من مشاركته فـــى أحـــداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة ..... وهى غير التجربة التى تعنى التداخـــل فى مجال الظواهر للكشف عن فرض مـــن الفـــروض أو للتحقـــق مـــن صحتـــه

(Experiement)" [245]، ولا أخال هذا التصور يصل إلـــى حـد الجمـع والمنـع الاصطلاحى بقدر ماهو أحد تصورات الإشارة اللغوية الذى يمكن أن تنشـط علـى أساسه دون اعتبار لنوعية المعرفة وتقنية المهارة وفاعلية الخبرة، وهى أمور يعنـى بها حقل الأدب المعرفى، حتى إذا ما تحدث (مصطفى ناصف) عن أهداف المجتمع يستوجب عليه أن يعنى "بما يسمى فى المصطلح الأوربى باسـم التجربـة لـذات التجربة"[246]، ويقول "وربما كـان الاسـتعمال المبكـر للفـظ التجربـة بمعناهـا الاصطلاحى فى دوائر البحث الأوربى فى اللغة العربية علامة من علامات الثـورة على البلاغة"[247]، ثم يقصر المصطلح وتصوره علـى المجـال الإبداعـى بـرد استعمالات الكلمة إلى المحاولة وحسن التأتى والبراعة فى الأداء، ثم يؤكد علـى أن الكلمة لم تقتصر على الخواطر والأحاسيس التى يمارسها المتأمل دونما تحققه فـى دنيا البراعة فى الأداء[248]. ومن ثم فالمصطلح يرتبط بمجـال الإبـداع الفعلـى، وليس مجرد التأمل أو الخبرة الحياتية التى تحدد الرؤية الكونية أو الرؤيـة الفنيـة لينسحب التصور بذلك من صوت دال إلى آخر ويتميع المصطلح.

والتجربة قد تكون تجربة جمالية أو إبداعية عامة، حتى أن (شكرى عيـاد) يحدثنا عن التجربة الجمالية التى تتميز عن لذات الحواس بصفتى الشمول والبقـاء وكأنه يعنى (العمل المنتج)[249]، وكأنها أيضا تمثلا تصوريا مطلقا لكافة الصنـوف الإبداعية فى مجال الفن؛ إلا أن التصاقها بالشعر كان من القوة التى استحوذت علـى حدود التصور، لتصبح هذه (التجربة الشعرية) عند (صلاح عبد الصبور) مشـاعر معيوشة بحواس الشاعر ووجدانه تمتد إلى الممارسة العقلية لاتخـاذ موقـف مـن الكون والحياة، ليلتقى بذلك، مع عموم تصور (وهبة) إلا أنه يحدد هوية المصطلـح بانتمائه الفلسفى فيقول "وكثيرا ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة (التجربة) التى هـى بدورها مصطلح نقدى حديث لم يجر على ألسنة نقادنا القدماء، فنتصور أن مدلولـها هو التجربة العاطفية الشخصية وحدها، مع أن التجربة بالمعنى الفنى والفلسفى قـد تعنى كل فكرة عقلية أثرت فى رؤية الإنسان للكون والكائنات فضلا عن الأحـداث المعاينة التى قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير"[250]، وهذا الفضل هو ما أضافـه (صلاح عبد الصبور) للتصور، ليتكئ المصطلح – حتـى الآن – علـى : خـبرة معرفية عند (وهبة)، حسن تأتى وبراعة فى الأداء أو منتج عند (مصطفى نـاصف)، ثم هى دوافع إلى التفكير أو الإنتاج الإبداعى عند (صلاح عبد الصبور).

وسوف أنقل مرة أخرى عن (سى دى لويس) ماكتبه (ريلكه) إلى (مولتـه لوريدبرج) "وليست الأشعار، كما يتصور النـاس، ببسـاطة، مشـاعر .... إنـها تجارب. ولكتابة بيت واحد على المرء أن يرى مدنا عديدة، وأناسا، وأشـياء .... ومع هذا فلا تكفى الذكريات فالإنسان ينسى هذه الذكريات عندما تكون كثيرة وعلـى المرء أن يملك الصبر لاستعادتها. وعندما تتحول إلى دم فى داخلنا، لنرى ونشـير، لا يمكن أن تميز من أنفسنا – آنذاك فقط – قد يحدث فى ساعة نادرة جـدا تشـرق الكلمة الأولى من القصيدة، فى وسطها وتنطلق منها"[٢٥١].

وهنا تأتى فعالية تصور (التجربة الشعرية) على اعتبار المخزون الثقـافى، والدافع النفسى، والمنتج الإبداعى، فى نهج متصل لا ينفصل عند حـد دون آخـر، على أن ما أخذ على الفصل وقـع علـى الاضطـراب؛ فـى تداخـل تصـورات مصطلحات أخرى مثل (الموضوع) الذى يعنى عند (وهبة) بما يدور حولـه الأثـر الأدبى سواء أدل عليه صراحة أو ضمنا. ويستعمل هذا المصطلح الآن لدى علمـاء اللغة بمعنى أضيق هو الفكرة الجوهرية للمؤلف أو القضية العامة التى يدافع عنـها الأثر الأدبى"[٢٥٢]، ونلاحظ الترجمة عن Theme، فى الوقت الـذى تـترجم فيـه (ألفت كمال) Subject matter ترجمة سياقية بـ (الموضوع) أيضا، كمـا تفصـل بينه وبين المضمون Content، كما فعل (بان موكارفسكى) [٢٥٣]، ذلك الذى يقحمـه (وهبه) فى الموضوع Theme، ثم يترجم مصطلح Apocryphal البعيد كل البعـد عن التصور بـ (موضوع) أيضا[٢٥٤]، والأمر ذاته ما فعله مع مصطلـح Topic ليترجمه إلى (الموضوع) كذلك، وفى صياغة تصوره يعتـبره "الفكـرة أو إحـدى الأفكار التى يتناولها الكلام بالتعليق أو الجدل"[٢٥٥]. فهناك فكرة يدافع عنها الأثـر الأدبى بمعنى (الموضوع Theme) وهناك فكرة يتم تناولها بالتعليق والجدل بمعنـى (الموضوع Topic)، كما أن هنـاك Subject matter غـير Content، فـالأولى بمعنى موضوع مجسد ظاهر بجانبه اللغوى المادى (موضـوع بحـث أو كتـاب)، والثانى مستتر قد يرد إلى السياق الدلالى، ولا ندرى لأى منـها يمكـن أن ننسـب (الموضوع) عند (الشنطى) حينما يصبح "الحركة الداخلية التى تقسم الـذات وتعيـد توحيدها"[٢٥٦]، وهل يستعصى ذلك التصور على أن يختلف عن تصـور (التجربـة الشعرية)، هذا على خلاف (الموضوعى) الذى هو نقيض للذاتى والذى يبعـد هـو الآخر عن تصور (الموضوع)Theme، Subject matter والذى استخدمه (صلاح

عبد الصبور)[٢٥٧]، و(شاكر عبد الحميد)[٢٥٨]، و(سعد مصلوح)[٢٥٩]، وفند قضايا تصوره (عبد الحميد إبراهيم)[٢٦٠].

والموضوع هو صورة فكرية مجردة ينتمى فى الشعر إلى الدعامة التى تستند إليها فكرة القصيدة، كما أنه "حقيقة عامة تفسر نفسها خلال لغة خبرة الشاعر"[٢٦١]، وفى كل الأحوال فإنه يصبح جزءا لا يتجزأ من تصور (التجربة الشعرية) ككل، وفى الوقت ذاته فإنه يختلف عن (المضمون) فى إتكاء الأخير على المستوى الدلالى؛ بينما يقع الأول على المعنى المباشر، وهذا ما يمكن أن يفهم من سياق حديث (بان موكارفسكى) عندما يتحدث عن الوظيفة الجمالية للغة الشعرية ويقول "فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل؛ لأنها معنية – أساسا – بإبراز العناصر الجمالية، بحيث يتوارى المضمون. وعلى هذا فكلما كان المضمون أماميا، كما هو الحال فى بعض الأعمال الأدبية قل إمكان الشعر"، وتفطن (ألفت كمال) إلى خاصية جوهرية فى المضمون حينما تستدرك قائلة "وبهذا ينفى موكاروفسكى أية علاقة لمضمون عمل أدبى بالواقع الخارجى عن اللغة داخل العمل نفسه، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدلالى للعمل وليس شيئا خارجا عنه"[٢٦٢].

ذلك فى حين أن (المضمون content) يعنى عند (وهبة) "المعانى والخواطر التى يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبية"[٢٦٣]، وهذا التصور لا يمنع أن يدخل (الموضوع) فى إطاره، ولا يجمع تحته آلية استنتاج المضمون، أو تحديد المستوى الواقع فيه خلف ستائر الألفاظ، وهل هو عالة على المعنى أم على الدلالة؟ وإذا عول على المعنى – كما يقول – فعلام يعول الموضوع إذن؟!

ثمة تصدع واضح فى التصور عند (وهبة)، وإن وقع (المضمون) على الموضوع المنتخب والمعالج من خلال رؤية فنية كونية تمثل فلسفة الشاعر ومدى خبرته الفنية بتفجير الطاقة الدلالية للنص التى لا تفرط فى بروز حدود له يمكن أن يستوى على مشارفها (الموضوع)، وهى قدرة تتفاوت من نص إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر، وهذا ما يسمح بالتداخل المشروع بين كل من (الموضوع) و (المضمون) و(التجربة الشعرية)، لتتصل هذه التجربة مرة أخرى بالموضوع من حيث كونه صورة فكرية مجردة تنتمى إلى حدود المعنى المطروح، وهو معنى فى الأساس بالفكرة التى ترتبط بالمخزون الثقافى، والدافع النفسى فى تمثل التجربة، كما تتبدى فى المنتج (القصيدة) فى سياق المعنى، فهو يرتبط إذن بأصول (التجربة) الثلاثة. أما المضمون وإن وقع على البنية التحتية فى النص فإن مرده

إلى الدلالة ليتداخل فى تكوين التجربة حينما يجسدها فعــلا حيــا ونتاجــا طبيعيــا لإشارات ذلك المخزون وفعاليتها من خلال الدافع النفسى ليتمثل هو الآخر مراحــل التجربة. وعلى خط مواز بينهما يقع المعنى Meaning حاملا هــو الآخــر آليــة فعاليته عند (أدونيس) فى قوله "المعنى يتكون، ينشأ فى الكلام، فى ممارسة الكتابــة، فى صيغ هذه الكتابة، فى حضورها الشكلى على الورق. فالمعنى لاحق لاســابق، إنه يبدأ مع النص وبه وفيه"(٢٦٤)، ثم يعرض له (أحمد عبد المعطى حجازى) فيؤكـد على اشتماله الموضوع والمضمون، فهو "كل ما يشارك فى خلق المعنى من نشــاط عقلى وجدانى يسعى لأن يكون مدركا لذاته،قابلا لأن يدركــه الآخــرون"(٢٦٥)، ثــم يعتبره التجربة الحية الشاملة، ولكنها ليست التجربة الشــعرية بــالطبع، لأن هــذه الحيوية مردودة إلى النص (المنتج) والذى هو أحد مكونات التجربة الشعرية - كمـا سيأتى بعد قليل - أما المعنى عند (مجدى وهبة) فهو لا يختلف تصوره كثيرا عــن ذى قبل وإن كان هو الأصل والأكثر تحديدا، فهو "إيماء [الرموز] اللفظية وعلاقاتـها النحوية إلى أشياء موجودة فى العالم الخارجى أو إلى أفكار ووجدانات مشتركة بيـن الناس جميعا"(٢٦٦)، ولأن مدار الأمر على المتلقى أيضا؛ فإننا لو عدنا بالذاكرة إلــى ما قاله (الجرجانى) عن المعنى لوجدناه يحصره فى إطــارين : الأول هــو معنــى الكلام المباشر والثانى هو معنى المعنى المعــول علــى (الكنايــة) و(الاســتعارة) و(التمثيل)(٢٦٧)، وهو بذلك يحدد مجال فعالية الأول فى اتصاله بمــادة الموضــوع، والثانى فى اتصاله بالبنية التحتية التى تفضى إلى المضمون، وعلــى الرغــم مــن انحصار المعنى الأول فى غير لغة الشعر باعتبارها لغة (لاتعنى ولكن تكون)؛ فــإن اتكاءها على دعامة الفكرة تجلى أمر الموضــوع بــالرغم مــن غيــاب فعالياتــها المباشرة، أما اللغة الثانية والتى عليها ينبنى مدار الخطاب الشعرى؛ فــإن المعنــى الذى يجليها يصبح هو الآخر قاسما مشتركا فــى المضمــون، لذلــك وقــع علــى (المعنى) احتواء (الموضوع)، و(المضمون)، وقد يصل إلى مشارف التجربة الحيــة فى إدراك التجربة/ القصيدة، والتى تجسدت فعلا حيا بين يدى المتلقى.

وإذا رد (المعنى) إلى العينية والقصدية فإن كل ما يعنى هو، وكــل مــالا يعنى هو معنى أيضا، لأن للكينونة فى حد ذاتها معنى، إنه - أى المعنى - إحــدى حالات التواصل التى تتبنى اللغة بتقنياتها التواصلية المختلفة على تحقيق مراميــها، وكلما ارتقى الخطاب ارتقت الوسيلة، وكلما ارتقت الوسيلة ارتقى معــها التواصــل الذهنى بآليات يحدوها التباين قدر استواء المرسل والمستقبل على حدود شــفرتهما،

الأمر الذى يضع المعنى على سبل مستويات مختلفة للتواصل تبدأ من معنى الكـــلام المباشر – المستوى الأول عند الجرجانى – وتنتهى – إن كان ثمة نهاية لها – عنـد حدود اللامعنى الظاهرى، وليس ثمة شفرة صحت معياريتها لا معنى لها، لأن هـذا (اللامعنى) هو فى حقيقة الأمر معنى مقصود، ولكن عند مستوى ذهنـــى ونفســى معين يتباين فيه البشر، ولأنه أيضا ربما أن كان ذلك (اللامعنى) هو أحد تحــولات (الشفرة) التى قد تكون سياقا فيما بعد، ولعل ذلك ما حدث حينما جاء النـــاقد إلـى الشاعر وقال له لم تقول مالا نفهم فرد عليه الشاعر ولم أنت لا تفهم ما أقول؟!

وحتى المثال الذى استند إليه (عز الدين إسماعيل) فـــى قصـــور نظريــة (معنى المعنى) عند (الجرجانى) عن احتواء (المعنى الثالث) كما فى عبارة (فكـــرة خضراء بلا لون)[٢٦٨] يمكن فض اشتباكها بقراءتها (قراءة تفكيكية) وفق توجـــهات (القارئ المبدع) على أنها فكرة لما تزل غضة، أو بكرا، أو لم تنضج بعـد، فليـس لها لون أو هوية أو تميز أو شبه، ومن ثم يمكن أن تجرى عليها مجريات المعنـــى الثانى عند (الجرجانى) على سبيل الكناية أو الاستعارة، كـــأحد تفسـيرات معنـى المعنى، وهذا التفسير القرائى لا يمكن وصفه بالصحة لأن هذا الوصـــف يتضمـن وصفه بالخطأ[٢٦٩]، وهذا عرف من الأعراف التفكيكية.

أصبح (المعنى) على حالة من المراوغة إذن، وفق توجهات الفكر النظـرى المجرد الذى يحكم نظرية المصطلح النقدى، ولكنه فى كـل الأحـوال يصبـح لــه نصيب من ذر الغبار فى وجه التصور الـــذى يجمعــه بـالموضوع والمضمـــون والتجربة، فتتماهى حدود التصورات بين المضمون والموضوع عند البعــض، ثـم المضمون والتجربة عند الآخر، ولولا اعتماد فعالية (الميتالغة) عنـد (أحمـد عبـد المعطى حجازى) لتداخل أيضا تصور المعنى فى تصور التجربة.

ولم تكن الترجمة على وفائها بتحديد الصوت الدال أو التصور فـى تبيـان هذه التداخلات، حتى أن (الموضوع) ظل على حالــه مـن التيــه بيــن Topic, Apocryphal, Subject matter, Theme، فى الوقت الذى يحمله التصـــور علـى أبرز تصورات الإشارة اللغوية للصوت الدال فى العربية كاسم مفعول لـ (وضـــع) مردودا إلى فعالية المرسل فى حين يرد (المضمون) إلى فعاليـــة المســتقبل، أمـا (المعنى) فيشترك بينهما، وأما (التجربة الشعرية) فحال ردها إلى الأصل بعد إبانـــه مصطلحات حقلها الدلالى أن تأتى اصطلاحا على لسان (محمـــد غنيمـــى هــلال) باعتبارها "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصورها الشاعر حين يفكر فـــى

أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشـــاعر إلـــى اقتناع ذاتي وإخلاص فني . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينـــا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصـــواع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيـــط بـــه" (٢٦٩)، ولعـــل اللجوء إلى الوصف هو ما أودى بالتصور إلى ذلك الاتساع، وأهمل في الوقت ذاتـه مداخلات مصطلحات الحقل الدلالي، في حين يقول عنها (الســـعيد الورقـــي) إنـــها "تجربة فنية، وإنها تعني بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافـــع المثارة في القصيدة"(٢٧٠)، لينحصر التصور في إحدى مراحلها وحسب، الأمر الـذي يستقر عند (مصطفى عمر) على الأساس ذاته في كونها "تجربة شـــعورية تجسـد عواطف الشاعر وانفعالاته كما أنها تعبر عما يمر به من مواقف وأفكار"(٢٧١).

ولما كانت (التجربة الشعرية) مردودة إلى الشعور والتوجه النفسي؛ فإنـــه من قبيل اعتماد الأصول اللجوء في هذا الصدد إلى (علم النفس) حيث نجده معنـــي بتحديد مراحل الفكر المبدع بأربع، الأولى تشـــمل الاســـتعداد والتـــأهب باســـتقبال المؤلف للأفكار وخضوعه للتداعيات العابرة، والثانية تعني ببروز فكـــرة عامـــة أو حال شعري يتكرر بطريقة لا إرادية، والثالثة تتبلور فيها الفكرة المراوغـــة، وفـــي الرابعة تنسج هذه الفكرة وتفصل(٢٧٢). ومن ثم يمكن أن تعتمد هذه التجربة مراحـل ثلاث، الأولى : ما قبل الهزة أو ما قبل الانفعال، والثانية : مرحلة الانفعال وإحـداث الهزة، والثالثة : مرحلة الاستجابة بالقصيدة. لتشمل على هـــذا الأســـاس منـــابت القصيدة وماضيها، ومثيرات حاضرها، وانتـــهاء بميلادهـــا كائنـــا حيـــا، ليصبـــح تصورها منحصرا في :

مجموعة الدوافع التي تدخل في تخليق النص الشعري، ابتـــداء بـــالتكوين الثقافي والوجداني لدى الشاعر، ومروا بالهزة الحـــاضرة، والتـــي تســـتدعي هـذا التكوين وتشكله في صياغات وتشكيلات فنية جديدة، وتتســـع لتحتـــوي تصـــورات الموضوع والمضمون والمعنى، من حيث ارتباط أيهم بالمبدع والهزة الأولى التـــي نخلت منه القصيدة.

على أن يكون التوجه الطبيعي لكشف أغوارها هو الرحلة عـــبر القصيـــدة أياما كان التوجه المنهجي.

- التيمة Theme :

هذا ولما تزل القضية متصلة مع مصطلحات الحقل الدلالى التى اعتمـــدت الترجمة الحرفية دون اعتماد مصطلحات الحقل الدلالى الواقع فيه الصـــوت الـــدال والتصور ٠ ولما استقر هذا الحقل على تصورات الموضوع، والمضمون، والمعنـى، والتجربة الشعرية، كنتاج طبيعى للطرح النقدى العربى، والذى لا تفلـــت أصولـــه أيضا من التداخل مع الثقافات الأجنبية؛ فإننا حينما نقرأ مصطلح Theme – الـــذى لم يصح فيه تصور (وهبة) عن الموضوع – يجب أن نعى أولا تصوره ثم نبحـث له عن صوت دال، وحتى إذا ما وصلنا إلى الحاجة القاهرة فليس ثمـــة مفـــر مـــن الاقتراض أو التعريب٠ وعلى هذا الأساس نواصل مناقشة القضية مـــع مصطلـــح Theme، علنا ندرك أبعاد فعالية الترجمة حال إغفال الحقل الدلالى٠

والتصور الذى يطرحه (الموضوع) – بناء على مـــا ســـبق – يمكـــن أن ينحصر فى الصورة الفكرية المجردة التى تنتمى إلى حدود المعنى المطـــروح فـــى النص، بينما مصطلح Theme كان قد استخدمه (أرســـطو) كـــأحد ســـتة جوانـــب للشعر، ويقول (حسن البنا عز الدين) نقلا عن (فراى) إن معناه الفكـــرة Thought التى هى موضع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية[٢٧٣]، فى الوقت الـــذى يرد أصله (محمد عنانى) إلى الموسيقى[٢٧٤]، أما ترجمته فانحصرت بين الفكـــرة أو الموضوع عند كليهما؛ إلا أن الأخير يشير إلى تفريق (برنس) الذى يفصـــل بيـــن الفكرة Theme والموضوع Motif، وهـــذه إضافـــة جديـــدة يضيفـــها (عنـــانى) للمصطلحات الأجنبية التى تم ترجمتها بالموضوع، وهى مرة أخـــرى Subject) (matter - topic - Apocryphal - theme - motif ٠ علما بأن التصور المطـــروح للموضوع لا يتسق مع أى منها ســـوى Subject matter كموضـــوع للبحـث أو الكتاب، والتصور فى شكله التجريدى يمكن أن ينسحب إلى النص الإبداعى أيضـــا، غير أن هذا النشاط التصورى واقع فى منطقة عمل الصيغة الأجنبية كإشارة لغويـــة، فى الوقت الذى يمكن أن ترقى فيه الصيغة العربية إلى درجة المصطلـــح، ونحـــن نعنى فى هذه القضية فى الأساس بالاضطراب الناشئ عن المدخل على ما اســـتقر وشاع، ولم يتم الفصل مثلا فى مصطلح Theme إلا على حساب اضطراب مـــاهو مستقر كنتيجة طبيعية لتداخل تصورات الحقل الدلالى، حتى أن (المسدى) يحـــاول أن يجمع خيوط القضية فيطرح مصطلح (الأغراض) وكيف كـــان فـــى اســـتخدامه العربى محددا على خلاف التداول الأجنبى الذى شاعه فى كافة الحقـــول الإبداعيـــة

كخلط يستوجب الفصل بما يؤكد مصداقية نظرية المصطلح النقدى فى عموم فعاليتها، ثم هو يرد إلى (الأغراض) مصطلح (Theme) الذى ينتمى إلى اللفظ اللاتينى "(تايما) ويعنى الشئ الذى نضعه، ومنه تدفق المعنى النقدى الذى يشمل فى نفس الوقت دلالة الغرض الفنى ودلالة المحور الذى يندرج ضمن تصنيفات نقدية متفق عليها"[٢٧٥]، حتى اشتقت منه الفرنسية مصطلح (التايماتيك) كمنهج يباشر النصوص الأدبية بالكشف والتقديم[٢٧٦]، ثم يعرض (المسدى) لمحاولات استخلاص الصوت الدال للمصطلح والتى انحصرت فى (التيمة)، (الموضوعية)، (الغرض)، (المحور)[٢٧٧]، والأخير هو ما تستخدمه (سيزاقاسم) بالإضافة للصيغة المعربة[٢٧٨]، وهذا ما يمكن أن يضاف أيضا إلى (الفكرة) و(الموضوع).

والآن : فلنتأمل ما صاغه (ديفيد كريستال) من تصور عن مصطلح Theme : "هو مصطلح يستخدم فى اللغويات كجزء من تحليل بنية الجمل (وتركيبها الموضوعى): وهو لا يشير إلى مادة موضوع الجملة (معناها فى الحديث اليومى) ولكن إلى الطريقة التى يميز بها المتحدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه، وتعرف على أنها المكون الأساسى الأول للجملة"[٢٧٩].

ولعل (كريستال) بذلك يكون قد حسم القضية، ولا أحسب أن هذا التصور يمكن أن يتسق مع أى من تصورات المصطلحات العربية المطروحة كمقابل له، كما أحسب أنه قد وصل إلى حد الشيوع النسبى بصورته الدالة المعربة (تيمة)، الذى يصبح معه البحث – دون جدوى – عن مقابل عربى ضربا من العبث، وإنما نفعل ذلك حفاظا على حدود تصورات باقى مصطلحات الحقل الدلالى، وتجنبا لذلك الاضطراب الصاخب المصاحب لهذه المحاولات اليائسة.

ولربما كان ذلك هو الدافع وراء احتفاظ (سيزا قاسم) بالصيغة المعربة (ثيمات) فى حديثها عن ثيمات شعرية القص[٢٨٠]، وعند (محمد عنانى) بتصورها الصحيح فى الإلحاح طول الوقت على (تيمة) من لاتهتم إلا بالرجال فى طرح (مارجورى) لنصها الإبداعى[٢٨١]، أما (صلاح عبد الصبور) فيحاول استخراج (التيمة) من الأسطورة ليطرحها فى تجربته الخاصة[٢٨٢]، بينما (جابر عصفور) وإن استخدم الصورة المعربة ذاتها إلا أنه يترجمها إلى (عنصر موضوعى) على اعتبارها "فئة دلالية تقع فى نص أو مجموعة من النصوص المتعددة داخل مجال الأدب (مثل تيمة الموت، أو الحب .... إلخ"[٢٨٣]، وهذا التصور يمكن أن ينتمى أيضا لتصور (كريستال)، أما الصوت الدال (عنصر موضوى) فأعتقد أن (جابر)

طرحه من قبيل الإبانة والتوضيح، وليس من قبيل الاصطلاح لأنه لا يحدو تصـــور (كريستال) عن (التيمة) كتصور جامع مانع.

هى إذن (التيمة Theme) وليست (ثيمة) كما قالت بها (سيزا) ليس مـــن قبيل اختلاف النطق وصحة هذا من ذاك، وإنما من قبيل التقاء هـذه الصيغـة مـع صيغة عربية صحيحة هى (تيمة) من (تيم)، وهى الشاة تذبح فى المجاعـة، وهـى الشاة تكون لصاحبها فى منزله يحتلبها، وهى من تيم بمعنى تيمه الحب أى اسـتولى عليه[٢٨٤]. وقد يشترك اللفظ العربى بأحد تصورات صوته الدال مع الصوت الـدال المعرب للمصطلح بتمثل مدى ما تيم به المتحدث من أهمية نسبية لمادة موضوعـه حتى أصبحت (تيمة) وكأنه متيم بها، ثم هى (التيمة) تبقى على إلحاحها فى التجلـى فى النص كما تدر الشاة (التيمة) الحليب لصاحبها، وهذه مصادفة لم تبن على آليـة إثبات التهمة أو نفيها بالباطل، وإنما تستند إلى ركائز تعبر بـالصوت الـدال مـن شاطئ الإنجليزية إلى شاطئ العربية، لتؤكد مشروعية الصيغة - على الأقل - فـى صوتها الدال بالقياس على صيغة عربية أخرى وإن اختلفت معها فـى تصوراتـها الدالة فيبقى لها حق التمتع بمعيارية الاشتقاق والقياس. وهذه حالة استثنائية أخـرى، تشابه إلى حد كبير ما حدث مع مصطلـح (شـفرة Cipher)، ليصـادف اعتمـاد الصيغة المعربة ما يقابلها فى العربية، فتأخذ منها معيارية (الصوت الدال)، ويمكـن أن تضيف إليها حينئذ - من غير جور أو تعسف - تصورا جديدا للصوت الـدال فى صيغته العربية. وتلك حيوية للغة العربية تحتوى بها أهم قضاياها المعاصرة.

- **الموتيفة Motif :**

استطاعت الأصوات الدالة الموضوع، والمضمون، والمعنى، والتجربـة، فى حقلها الدلالى من خلال أطروحات النقد العربى أن تتجـاوز حـدود الإشـارة اللغوية وتصل إلى حد التصور المصطلحى، وشأنها شأن كل المصطلحات، إذا وقع أحدها على اضطراب فذلك ليس معناه إخراجه من دائـرة الاصطـلاح أو إهمـال تصوره وفعاليته ، وحينما تقع الترجمة مستحدثة تصـورا جديـدا، أو صوتـا دالا استقر وشاع بالفعل على تصور آخر؛ فإنه يصبح ضربا من العبث، وإثـارة لفتنـة الاضطراب المصطلحى التى تفضى بدورها إلى اضطراب الفكر وهـز الثوابـت وضبابية الرؤية، وفى ذلك قد تنافس المتنافسون حال غيـاب معياريـة الأصـول وأسس الاصطلاح وسلطة المعرفة، ورأينا ما حدث مع مصطلح (تيمـة Theme)

الذى أغفلت الترجمة تماما حقله الدلالى فى كل من العربيـــة والإنجليزيـــة أيضـــا، وعلى شاكلته يقع أمر مصطلح (Motif)٠

وكان (محمد عنانى) قد رادف بينه وبين مصطلح (Theme) حتـــى أنـــه يحيلنا فى ثبته المرجعى للمصطلحات إليه بعدما ترجمه إلى (الموضـــوع المـــادى) ليصبح تصوره عالة على (تيمة Theme)[٢٨٥]، وكان الله فى عـــون (الموضـــوع) الذى حمل على ظهره مالا حصر له من تصورات، وشبيه بالأمر ذاتـــه مـــا فعلـــه (مجدى وهبة) حينما ترجم المصطلح إلى (الموضوع الدال) غير أنه قد احتكم إلـــى تصور أفاض عليه بالأصوات الدالة - الواقعة فى منطقة التصـــور للمصطلـــح ولا تقع على صوته الدال بما يحسب له كاحتياجات توضيحية - فقال "هو موضـــوع أو حدث قصص أو شخصية أو فكرة أو عبارة تكرر فى أدب ما أو مأثورات شـــعبية معينة"[٢٨٦]. وامتدت فعاليات الأصل بعد ذلك لتؤتى أكلها على ما هو عليـــه مـــن هضم عسير، فتتجلى الترجمة بـــ (الموضوع الرئيسى) عند (أحمد عتمـــان)[٢٨٧]، وعلى صيغة الجمع (موتيفات) = (موضوعات) عند (حامد أبو أحمـــد)[٢٨٨]، أمـــا (فردوس البهنساوى) فتحتوى التصور فى الصوت الدال وتترجم (Litmotif) إلـــى الأفكار الإيحائية المتكررة[٢٨٩].

وعزفا على الوتر ذاته يترجم (زكـــى بـــدوى) المصطلـــح بـــ (الفكـــرة الرئيسية) ثم يقول عند تصوره - فى مجال الفن - بأنه "موضوع أو عنصر مرئـــى فى عمل فنى يتكرر عادة فى التصميم حيث يتردد فى أشـــكال أو طبيعيـــة أو فـــى الأسلوب كما توجد الفكرة الرئيسية فى الأعمال الأدبية أو الموسيقية"[٢٩٠]. وعلـــى الرغم من استمرارية الإلحاح على الخلط فى الصوت الدال بالموضوع أو الفكـــرة؛ فإن التصور هنـــا يمكـــن أن يضيـــف إلينـــا ســـمة جديـــدة تتكـــئ علـــى كـــون (الموتيف)عنصرا مرئيا، ولعل ذلك ما يجعلنا نتوقف قليلا حتى نحتـــوى التصـــور علنا نصل إلى التمييز بينه وبين تصور مصطلح (تيمة Theme)، فإذا وقع الأخـــير على الطريقة التى تميز الأهمية النسبية لمادة الموضوع عند المتحدث والتى تحكـــم المكون الأساسى للجملة وتنعكس فى الوقت ذاته على فئة دلالية معينـــة، كتجســـيد فعال لهذه الأهمية؛ فإن هذه (التيمة) تصبح عالة على الدلالة وتحمـــل ســـمتا مـــن التكرار المضمونى الثابت للبنية المجردة فى النص، مثل تيمة الحب أو الحـــزن أو الموت، أما (الموتيفة Motif) فهو عالة على (الموضوع)(الأمامى) المحدد - عنـــد بان موكاروفسكى - وهو فى كل الأحوال نمط دلالى متكرر ظاهر الوضع ســـواء

أكان موضوعا أو حدثا قصصيا أو شخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة فى أدب ما أو نص ما. ونمثل لذلك بنص (قراءة) لـ (محمد عفيفى مطر) حين تظهر فيه موتيفة Motif عبارة "سلام هى حتى مشرق النوم سلام" بشكل تكرارى ظاهر الوضع تنويعا على (تيمة Theme)(نورانية التراث وتردى الحاضر) كمضمون دلالى مجرد، بما لا يصطدم أو يختلط بتصور (الأيديولوجيم) سابق الطرح فى هذا النص وهو (المعراج).

ولأن المجرد مطلق فهو أعم وأشمل من المادى الظاهر محدد الأبعاد، لذا وقع عند (حسن البنا) مصطلح (التيمة Theme) على النسيب، و(الموتيفة Motif) على الظعائن؛ اتكاء على أن "الموتيف جزء من موضوع (تيمة) رئيسة"[٢٩١]، وكأن (التيمة) تحمل إيقاعا مركزيا أعم وأشمل من (الموتيفة) التى تصبح نوعا من العزف على هذا الإيقاع يفضى إلى درجة من التميز، ونظرا لأن الموتيفة (النمط التكرارى الظاهر) أو العنصر الواضح المتميز الذى يمكن فصله فى تصميم الصورة أو النحت فى مجال الفنون[٢٩٢] لها أيضا فعاليتها الدلالية فى النص؛ فإن البعض راح يعتبر هذه (الموتيفة) نواة أو محورا فكريا[٢٩٣]، والآخر يترجمها إلى النغمة الدلالية الأساسية عن Letmotif[٢٩٤]، كما هو الحال مع (الموضوع الرئيسى) لمصطلح (تيمة)، ولعل فى ترجمة (عنانى) بـ (الموضوع المادى) قصدا إلى المحدد والظاهر، فى حين يؤكد (جابر عصفور) على التأصيل للمصطلح فى انتمائه إلى (الموسيقى) ليعنى - كما يقول بالتقريب - (اللحن المميز)[٢٩٥]، وهو ما يمكن أن يتفق مع ما يفضى إليه التصور.

ويبدو أن اتكاء (الموتيفة) على الظاهر والمحدد أفضى إلى فعالية (المعنى) الأول - عند الجرجانى - حتى جعل البعض يترجم (Motif) إلى معان[٢٩٦]، ويبدو أيضا أن (كمال أبو ديب) يضيف صوتا دالا جديدا حين يقول "إن تناول أدونيس، مثلا، للقطة (الجرح) واستخدامها فى عدد كبير من قصائده، يحيل هذه اللفظة إلى متخلل جذرى (Motif) فى عمله ...." [٢٩٧]، وهذا الصوت الدال ينبنى على ما لا يوائم طبيعة وضع (الموتيفة Motif) فى مقابل (التيمة Theme)، فى وضعها الظاهر والمحدد، والذى جعل (أبو ديب) يلمح إلحاحها على النص؛ بل كل نصوص المبدع، وهى إن أفضت إلى التخلل الجذرى فيما بعد باعتبار فعالية الدلالة؛ فإن ذلك لا يعطيها الحق فى ذلك المنح الذى ينتمى فى الأساس إلى وضعية مصطلح آخر فى حقلها الدلالى ويعمل فى تصوره هو (تيمة).

ومن التصور ندرك أننا أمام الضرورة القاهرة، فلا مفر إذن من اعتماد الصيغة (المقترضة) (موتيف) وذلك ما فعله (سمير سرحان)[٢٩٨]، غير أننى أقترح أن تكون (موتيفة) – على سبيل التعريب – تأكيدا على اتصالها التصورى بمصطلح (تيمة) سابق الاعتماد، وهى فى صيغتها (المؤنثة) غالبا ما تتصل بوصف (الظاهرة) (المؤنثة) أيضا فترضى حاجة السياق إلى الاتساق، ثم هى خصوصية دلالية فاعلة فى النص تطمح إلى ملمح جمالى فى التشكيل يتسق مع لذة اكتشافها، وذلك ما نتفق فيه مع ما استقر عند كل من (شكرى عياد)[٢٩٩]، و(صلاح فضل)[٣٠٠].

الواضح إذن أن القضية تمثلت إلى حد كبير جوانب الطرح النظرى لنظرية المصطلح النقدى فى مدى تأثير غياب الأصل المعرفى واعتماد الترجمة مع إغفال الحقل الدلالى المنقول إليه الصوت الدال أو التصور، وثبت إلى حد كبير فعالية هذه القضية فى آلية الوضع واعتماد أسس الاصطلاح حتى بات لنا ظاهرا اعتماد مصطلحات الحقل من خلال تجليات فعاليته الكائنة فيما بين أيدينا منها، وارتقت فعاليتها عن الإشارة اللغوية حتى شكلت نسقا تصوريا يحفظ لها معيارية التواطؤ والشيوع. ولما وقعت على الترجمة مسئولية التداول تبينا إلى أى مدى وصل الاضطراب فى التصورات والأصوات الدالة، على أن النظرية فى طرحها للقضايا لاتأبه أن تفارقها إلا وقد استقرت أمثلتها المطروحة على أصواتها الدالة وتصوراتها، وهذا ما يجعل التمثل الموضوعى ينتمى فى الأساس إلى تقنية تناول وفق أسس ومفاهيم معيارية يمكن أن تسرى على باقى المصطلحات الواقعة فى إطار القضية ذاتها.

رابعا : الخلط فيما يستوجب الفصل

الهرمينوطيقا **Hermeneutics**

بين التفسير والتأويل

تنويعا على تداعياتالقضية السابقة، تأتى هذه القضية على ما هى عليه من خصوصية تبيان الحد الجامع المانع للتصور الذى يختلف اختلافا جوهريا باختلاف الصوت الدال المحتوى على سبيل الترادف فى الإشارة اللغوية، فيقع الخلط طوعا لما وقع عليه فى لغة المنبع، فى الوقت الذى تتمتع فيه اللغة المنقول إليها بتباين فعال فى منطقة التصور لما هو خارج حدود الاشتراك التصورى للمترادفات.

وتتصل هذه القضية أيضا بمدى الاشتباك الواقع بين الصوتين الدالين المتوهم ترادفهما فى التصور على عدة اعتبارات، أهمها مدى التأثير الفعال للتصور المصطلحى فى مجاله التطبيقى وفقا للأساس النظرى الذى تشكل على أساسه التصور، ثم مدى فعالية المصطلح فى اللغة المنقول إليها بكل ما يحمله من موروث ثقافى وتميز دلالى يرتبط إلى حد كبير بآلية التفاعل بين التصور الموروث والتصور الواقع عليه من ثقافة أخرى؛ تحتم فعاليته طبقا لمعاييرها، تلبية لحاجة التواصل العلمى، وتحقيق دائرة الاتصال الفكرى، وفق التغايرات النظرية المطروحة فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى، ومالم تقع الترجمة على إشارة لغوية بكر أو تزوجت التصور الأوحد بما يجمع الموروث بالمستحدث على توجه دلالى واحد؛ فإن ثمة خلطا واقعا لا منجى منه إلا بحتمية الفصل بين ما استقر وشاع على توجه دلالى معين فى حدود تصورات الصوت الدال، وما ينبغى إضافته من تصور جديد لا يلتقى إلا مع إشارة لغوية دون أخرى على الرغم من ترادف الإشارتين اللغويتين، وبمعنى آخر، فإن ما يتوهم فيه الترادف بين الإشارتين اللغويتين ليس إلا التقاء على تصورات معينة لكلتيهما ولكن ليس من بينها الالتقاء على التصور الأوحد الذى وقع عليه المصطلح، ليصبح الترادف باطلا فى احتواء الترجمة.

وتتمثل النظرية بذلك تحقيق أطروحة الأصل المعرفى كأصل فعال يطمح إلى تغاير دءوب، ينهض عل لذة الاكتشاف، وتمثل المعارف المتطورة، والمتجلية عن نهضة الفكر البشرى فى نظرية الأدب، وما دامت هذه النظرية على حالها من التغاير؛ فإن ثمة حالة من التوتر المصطلحى سوف تعترى حقله المعرفى المتخصص مالم تقع أيدينا على مفجرات القضايا. ولما كانت الترجمة هى بوابة

الانفتاح على ثقافات العالم قديمها وحديثها؛ فإن أى جرح فيها يستوجب التطهير أولا بأول حالة افتقادها مناعة المقاومة، ولا شك أن حرفيتها وإنكار تقنيات الحقل المعرفى فى كل من اللغتين - المنقول منها والمنقول إليها - هو ما سوف يؤدى إلى تقيح جراح النقد الأدبى وإصابة خلاياه الرئيسة بالدمار.

وإذا ما انصبت قضايا الترجمة على المنبع فى القضايا الأولى، وبعض الثانية، وبعض بعض فى الثالثة؛ فإنها تنصرف تماما فى هذه القضية إلى اللغة المنقول إليها..

تواصلا مع اعتماد آلية الوضع وتحقيق أسس الاصطلاح، فقط، لأن الخلط ناشئ عن إهمال دلالة المقابل المصطلحى ليس من قبيل تحديد التصور بقدر ما هو تجنبا للمغالطة الناشئة عن الترادف كخصوصية ثقافة ولغة مقابل. أما إذا نشطت آلية بعض فعاليات هذه القضية فى اللغة المنبع فسوف تحال فى هذه الحالة إلى قضية (الاضطراب المصطلحى فى المنبع)، لتصبح خصوصية هذه القضية هى احتواء الحقل الدلالى المتخصص ككل لإماطة الغموض والاضطراب عن تصوراته المصطلحية على الجملة.

ونمثل لهذه القضية بمصطلح (Hermeneutics) ووقوع الترجمة على تشابه مصطلحى (التفسيرية) و(التأويلية) كمترادفين ينتقلان من الإشارة اللغوية إلى المجال المصطلحى دون مراعاة لنواميس الانتقال وشرائع الحدود.

- التأويلية Hermeneutics :

يتمتع هذا الصوت الدال فى الإنجليزية كإشارة لغوية بمعنى التفسير أو التعليل أو الشرح[٣٠١]، ويردنا (محمد عنانى) إلى أصل الاشتقاق فى اللغة اليونانية من كلمة (Hermeneuein) وهى فعل بمعنى يفسر، أما استعمالاته فى اللغة الأصل فتدور حول مترادفات التعبير To express، والشرح To explain، والترجمة To translat، أما أول كتاب وقع فيه المصطلح فكان (محاورات أفلاطون)، ثم بعد ذلك عند زينوفون Xenophon وأرسطو Aristotle، ويقول (عنانى) "إن الكلمة وثيقة الصلة بأحد أرباب اليونان وهو هيرميس Hermes الذى نعرفه فى الآداب الأوربية باسم رسول الآلهة، لكنه كان كما يقول المختصون إله "الهوامش" و "الحواشى"، وهى الكلمات الحديثة لما كان يقع على تخوم أى منطقة، أو أى نص أو كتاب، وله مهام كثيرة مثل إرشاد الموتى إلى العالم السفلى، وهو رب الرقاد والتحول، وابتسام

الحظ والثراء المفاجئ ..... والكلمة وثيقة الصلة بكلمة Hermetic التي تعني السحر أو الغموض أو ما يستعصى على الإفهام أو الخبئ الدفين، المشتقة من (هيرميس)، ويقال إنها مشتقة من الترجمة اليونانية لاسم الإله المصرى تحوت Thoth – وهو Hermes trismegistus وهو المؤلف الأسطورى لنصوص الأسرار والسحر ولا علاقة لها بشبيهتها Hermit (الناسك) المشتقة من eremites اليونانية التى تعنى (الصحراوى) أو المقيم فى الصحراء"(٣٠٢).

والواقع أن رد أصل الكلمة إلى (تحوت Thoth) الإله المصرى القديم، أو إله القمر المتخذ هيئة طائر (أبى قردان)، وكان المركز الرئيسى لعبادته مدينة (هرموبوليس)؛ يصبح وثيق الصلة بالإله الذى "سيطر على كل ما يتعلق بالثقافة الذهنية، مثل : اختراع الكتابة، وفصل اللغات"(٣٠٣)، وفضلا عن ذلك كانت له امتيازات أخرى تقترب إلى حد كبير من تصورات الإشارة اللغوية للكلمة فى اليونانية، "فقد جعلته براعته فى الهيروغليفية والألفاظ الإلهية ساحرا مريعا يستطيع تحويل أى شئ يريد إلى أية صورة يشاؤها وذلك لمعرفته بقوة الكلام الخلاقة"(٣٠٤)، إنه إله الكلمة الإلهية، والكاتب الأعظم وحامى السحرة الذى يعرف جميع النصوص اللازمة لشفاء المرضى. وعلى الرغم من ذلك فيبدو أن اللفظ اليونانى هو الذى ألقى عليه بظلال دلالته وليس العكس كما يرى – بتحفظ – (عنان)، فقد شبه الإغريق (تحوت) بهرميس – كلقب أو اسم شهرة كما نقول الآن – وتمتع أيضا باسم Trismegistos (أى العظيم ثلاث مرات) بنجاح مدهش فى الأدب (الهيرميسى)، ومع ذلك فإن الأفكار التى عبرت عنها الرسالات فى منطقة البحر المتوسط مشتقة من مذهب التوفيق السكندرى وليس من اللاهوت المصرى القديم الذى أطلق عليه (تحوت) اسمه وحسب(٣٠٥). وذلك ما يدلنا على إمكانية عمل ذلك التصور فى أحد تضورات الصوت الدال اليونانى Hermeneuein، أما (جابر عصفور) وإديث كريزويل، فيردان الصوت الدال إلى الإله (هرمس) الرسول المقدس للآلهة اليونانية، والذى كشف اللغة والكتابة وزود بها البشر(٣٠٦).

هذا هو أصل الكلمة كإشارة لغوية، أو كمصطلح عند (أفلاطون) و (أرسطو) فما الذى أقض مضجعها وقفزبها فى ذاكرة الفكر المعاصر؟ وهل فى صحوتها من غفوتها اتكاء على فعاليات تصوراتها الأصولية؟

أم أن هناك توجها فكريا نظريا كمدلول فى رحلة بحثه عن صوت دال وقع على الكلمة؟ وبمعنى آخر، هل المطروح للجدل والمناقشة هو كلمة

(Hermeneuein) اليونانية، أم كلمة (Hermenutics) الإنجليزية، أم مصطلح (Hermeneutics)؟!

إننا حتى الآن لم نبرح الأصل ومنطقة عمل تصورات الكلمة كإشارة لغوية فى المنبع، أما (جابر عصفور) فيقول بفعالية عمل المصطلح برده إلى أصله اليونانى على اعتباره "مصطلحا يونانيا الأصل يشير إلى عملية التفسير وقد ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها، فى نشأته"[٣٠٧]، وهذا هو التصور المصطلحى القديم الذى يتفق عليه (عنانى) أو على الأقل يتقارب فيه تصوره مع تصور (جابر) حين يقول "أما موقع التفسيرية من النقد القديم وما كان يسمى بفقه اللغة (الدينى) فهو بمثابة القلب النابض؛ إذ كان القدماء يفرقون بين الدراسة النصية Textual study التى تشبه ما نسميه اليوم بـ (التحقيق والنشر) وبين التفسير الذى يقع عليه عبء تفهم النص أو إفهامه للجمهور ..... أما النقد الأدبى عند القدماء فهو مرحلة تالية للتفسير، وكانت غالبا تتضمن إصدار الحكم على النص ... وقد استمرت عبر العصور محاولات استخدام التفسير [التأويل] لتأويل الكتب المقدسة"[٣٠٨]، وعلى هذا الأساس يمكن أن يتجرد تصور المصطلح عن الإشارة اللغوية ليرقى إلى التصور الأوحد والمحدد لتحقيق (التفسير) الذى يأتى كترجمة تصح إلى حد كبير فى احتواء التصور عن الصوت الدال Hermeneutics. أما أن يقفز المصطلح فى ذاكرة الفكر المعاصر لتصور آخر وفق التوجهات النظرية الحديثة، فإن ثمة مغالطة واقعة من التقاء التصورين على الصوت الدال العربى (تفسيرية).

ويشير (جابر عصفور) إلى أن المصطلح قد اتسع مدلوله مع فلسفة علم الظواهر (الظواهرية Phenomenology) وأصبح - الآن - مجالا معرفيا يصل بين علوم متعددة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلات [التفسير]، من منظور العلاقات التأويلية التى تصل بين النص المفسر والمفسر، والأنظمة التى تقوم عليها عملية التفسير أو التاويل[٣٠٩]. وعلى الرغم من إدراك (جابر عصفور) للفارق الجوهرى لتوجه التصور المصطلحى بين الفكر القديم والفكر الحديث، وعلى الرغم من إدراكه أيضا لاتكاء التصور الحديث على (فلسفة الظواهر) التى تعنى فى الأساس بالتجربة الإدراكية للحواس، والتى تأتى فعاليتها من جانب فردى واحد هو القارئ، وأن (عملية التفسير) تعتمد الجانب التوضيحى بين مفسر ومفسر إليه، فإنه يصبح من الغبن العطف على سبيل الترادف بين (التفسير) و(التأويل) إذا ما أمكن

انصراف الأول إلى التصور القديم، والثانى إلى التصور الحديث، وهذه غايـــة لـم تتسرب من بين أيدينا بعد.

ويطرح (سامح فكرى) فى ترجمته لمقال (سوزان بينيت) فكرة أن أول مـن استخدم هذا المصطلح - يقصد فى التوجه الحديث - الفيلسوف الألمـــانى (فيلـــهلم ديلتاى Dilthey) (١٨٣٣ - ١٩١١) "وذلك ضمـــن محاولاتـــه - التـــى ســبقتها محاولات (شلير ماخر) - لاستحداث علم لفهم وتأويل النصوص (الـــهرمينوطيقا)؛ ويعنى هذا المصطلح - كما طرحه دلتاى - أن فهم النص ينطـــوى علـــى علاقـــة جدلية دينامية بين النص فى مجمله Totality وفى أجزائه. إلا أن هذا المصطلـــح اكتسب حديثا على يد بول ريكور معنى جديدا إذ قصـــد بـــه "ريكـــور" Ricoeur العلاقة الجدلية بين (المماسفة) - [من المسافة] Distanicition القائمة بين النـــص وقارئه، باعتبار أن النص هو نتاج لحظة تاريخية وسياق اجتماعى مغاير لتاريخيـــة Historicity القارئ من جهة، وبين (الملاءمة Appropriation) أو التخصيـــص الذى يسبغه القارئ على النص فى إطار قراءته وفهمه الخاص له"[٣١٠]، ولعل مـــا يطرحه (ريكور) هو ما يقع كأساس مـــن أســـس (البنيويـــة) التـــى حلـــت محـــل (الوجودية) كما تقول (إديث كريزويل) وتؤكد الحقيقة ذاتها عند (ريكـــور) "الـــذى حاول أن يقصر تعريف الهرمينوطيقا على تفسير اللغة الرمزية فى بـــادئ الأمـــر ولكنه حاول بعد ذلك أن يربط الهرمينوطيقا بالنصوص المكتوبـــة، مركـــزا علـــى مشكلة اللغة نفسها، بعد أن كان يقصر نظره على أبنية الإرادة أو رمزية الأسـطورة وحسب"[٣١١].

وهذا ما حدا بالتصور ليتحول من (الظواهرية) إلى (البنيويـــة) - دونمـــا تحديد ملامحها أو الوقوف بين قواعدها بل إننا نجد فعالية التصور الحديـــث قائمـــة على أصولها فى (الظواهرية) واستمرت مع (البنيوية) كمنهج قرائـــى مـــواز لـــ (العلاماتية)، حتى أن (سيزا) تفرق بين هذه الموازاة فى أن (العلاماتية) تسعى إلـــى تعريف العلامات التى يبدعها البشر وتصنيفها وتحليلها، أما (الهرمينوطيقا) فتســـعى إلى كشف الطرق التى تمكن من فهم النصوص، "ومن الوهلـــة الأولـــى يمكـــن أن نتبين أن السميوطيقا أعم، لأنها تتعامل مع جميع أنواع العلامات، أما الـــهيرمينوطيقا فإنها ألصق بالنظام الفردى. ولكن فى الأساس نجد أن العلمين همـــا فـــى الواقـــع تطوير لعملية القراءة، وتقنين لها، وطرح لجميع المشاكل المتعلقة بها"[٣١٢].

نفهم الآن أن المصطلح فى تطوره الحديث منهج قرائى يعتمد تجربة الذات والحواس فى (الظواهرية)، وينصب على اللغة والتراكيب فى (البنيوية)، ثم يصير توجها فرديا فى قراءة النصوص المبتدعة فى إطار اللغة الطبيعية، وفق منحى (العلاماتية)، ولنا أن نستنتج أن هذا التصور هو ما سوف يستقر عند (القراءة التفكيكية) على أصولها ومنهجها الذى يطيح بالمعنى السلطوى ويبحث فى الكينونة بتحقيق ذات القارئ أو ميلاد (القارئ المبدع) الذى لا تستقر قراءته عند حدود معينة، أو تتفق مع قراءة أخرى، ليصبح القول بترجمة المصطلح إلى (التفسيرية) – التى تهتم بالمعنى السلطوى لدى المبدع وتنهض على العلاقة الجدلية بين المفسر، والمفسر، والمفسر له – ضربا من الرجم بالمغالطة.

وعلى الرغم من أن (محمد عنانى) من القائلين بترجمة المصطلح إلى (التفسيرية)؛ فهو الذى يؤكد هذه الحقيقة فى توجه التصور حين يقول "ولن نستطيع أن نتفهم الخطوة التالية فى تطور البنيوية إلى ما بعد البنيوية والتفكيكية إلا على ضوء ما يسمى بالتفسيرية أو الهرمانيوطيقا Hermeneutics"[٣١٣].

يتسق التصور إذن إلى حد كبير بين المصطلح فى الأصل اليونانى والترجمة إلى (التفسيرية)، فى حين أنه فى تصوره الحديث فى الإنجليزية يتسق مع الترجمة إلى (التأويلية) حال وقوع الصوتين الدالين العربيين على اختلاف للنشاط الدلالى، وهذا أيضا مرجأ فيه القول قليلا، إلا أن ثمة أساسا جوهريا فى التصور يحتم ضرورة الفصل فى تصور المصطلح حين الترجمة تفاديا للخلط الواقع للتصور فى لغة المنبع. وهذا اعتبار أول، أما الاعتبار الثانى؛ فإن مرده إلى قضية الترجمة ذاتها التى تعتمد تصورا مصطلحيا للتفسير، وهو على الرغم من اتساقه بعض الشئ مع التصور المصطلحى القديم للهرمينوطيقا إلا أنه يقع على صوت دال آخر فى الإنجليزية هو Explenation، وهو ما قال به (زكى بدوى) ووقع عنده تصوره على "زيادة التوضيح وإزالة اللبس. ويتخذ التفسير فى التاريخ جملة صور، كصورة الرواية، والأنماط، والترتيب العلمى للأحداث"[٣١٤]، والأغرب أن مصطلح (التأويل) المزمع إفراده لاحتواء التصور العربى للمصطلح (هرمينوطيقا) بتصوره الحديث، يضعه (مجدى وهبة) مقابلا لمصطلح Interpretation الذى اعتبره (عنانى) أحد توجهات المعنى للإشارة اللغوية hermeneuein – فى اليونانية والتى تعنى الترجمة Interpret، والذى أصبح الآن

مقصورا على الترجمة الفورية[٣١٥]، ثم ترجمة (عز الدين إسماعيل) بعد ذلك إلـــى (التفسير) كما سيأتى بعد.

واستبيانا لتفادى الخلط الناشئ عن استخدام مصطلح (التفسير) فى الترجمـة لمصطلحات عــدة، نجــده حتـى الآن مســتخدما فــى ترجمــة Explenation, Hermeneutics، ثم يضيف إليه (وهبة) Exegesis كترجمة ثالثة للصوت الـــدال نفسه (التفسير)، ليقع بذلك على احتواء ثلاثة مصطلحات أجنبية، ثم يقول (وهبـــة) فى تصوره للصوت الدال الأخير "١- عند قدماء الرومان : تأويل الأحلام، وأقــوال الهاتف الإلهى، والطيرة والألغاز، ٢- شرح النص وتأويله تأويلا تحليليا، ويطلـــق خاصة على تفسير نصوص الكتاب المقدس"[٣١٦]، وواضح إلى حد كبير مدى عنايـة التصور بما وقع عليه الصوت الدال Hermeneutics عند اليونـــان فـــى تصـــوره القديم. غير أن (وهبة) لم يدعنا نرحل قبل أن نعثر على ضالتنا التائهة لديه، فيعـود ليطرح مصطلح Hermeneutics ويترجمه إلى علم التأويل، ويعتبره "١- دراســـة المبادئ المنهجية فى تأويل النصوص وخاصة الدينية منها، ٢- تـــأويل نـــص مـــا (وخاصة الدينى منه) وحل رموزه، وكشف مغزاه، ٣- وفى علم اللغويات الحديـــث : نظرية تأويل رموز لغة ما بوصفها ترمز إلـــى عنـــاصر ثقافيـــة معينـــة"[٣١٧]، وواضح هنا ايضا مدى تأثر المصطلح بالتصور القديم، ثم وقوعه علـــى الضبابيـــة فى التصور الحديث.

وفى كل الأحوال فإن ما وقع عليه كل من (وهبة)، و(زكى بـــدوى) أو دى بنا إلى خلط غير معهود فى تناول الفكر المصطلحى الـــذى يقـــع جوهـــره علـــى الإفصاح والإبانة والحصر والتحديد لكل من الصوت الدال والتصور، ولاشـــك أن هذا الخلـــط بيـــن الأصـــوات الدالـــة الإنجليزيـــة Hermeneutics, Exegesis, Explenation، والعربية التفسير، والتأويل، ثم بين تصوراتها بما يبتعد إلـــى حـــد كبير عما سبق تبيانه وتحديده؛ يجعل من الغبن بأى حال من الأحوال الخنوع إليـــها واعتماد أصواتها الدالة وتصوراتها. وذلك هو الاعتبار الثانى لضـــرورة وحتميـــة الفصل بين تصورى (التفسير) و(التأويل).

وفى تقديرى، أن ما وقع من خلط بين (التفسير) و(التأويل) فيمــــا ســـبق، وكذلك ما هو كائن عند (أنطوان طعمة) فى ترجمة المصطلح بالتفسير والتأويل فـــى الآن ذاته[٣١٨]، هى القناعة المصطلقة بما استقر عند علماء اللغة بمرادفـــة أحدهمـــا للآخر، ولكن إذا فهمنا المرادفة على أنها مشاركة فى أحـــد تصـــورات الصوتيـــن

الدالين فى الإشارة اللغوية، فمعنى ذلك أن باقى تصوراتهما قد تقع على الاختــلاف، ومن ثم يمكن لأحد هذين الصوتين الدالين حين نشاطه فى المجال المصطلحـــى أن يرتقى إليه بتصور لم يطابق فيه الثانى، وكذلك ما يمكن أن يحدث للثانى فيختلـــف عن الأول، ومن ثم كانت أهمية الترجمة فى توجهاتـــها المعرفيـــة والســـياقية دون الحرفية لتحقيق هوية المصطلح وتحديد الصوت الدال بدرجة لا تقل أهميـــة عــن تحديد التصور. ومن أجل ذلك كانت لنا هذه الوقفة مع ما تقولــه اللغــة، وموقــف القرآن كنص دينى من كل من (التفسير) و(التأويل) عسانا نحقق الاعتبار الثالث فـى ضرورة الفصل، وهو المعنى به خصوصية الثقافة الأصولية فى اللغة المنقول إليــها واعتبارات التخصص الدلالى. ونود أن نؤكد أنه أيا ما كان التوجه فهو بحث فـــى الإشارة اللغوية التى قد تتضارب دلالتها أو تتسق مع التصور المصطلحى فى اللغــة المنقول إليها، وهذه معيارية يمكن أن تضاف إلى خصوصية هذه اللغة.

والسؤال المطروح الآن، هل بالفعل تقـــول العربيـــة بالتـــأويل كمـــرادف للتفسير؟ وإذا ما كان الجواب بالإيجاب فهل يمكن أن نقول تأويل القرآن بـــدلا مـــن تفسير القرآن؟ ثم هل كان للقرآن موقف من ذلك؟ إن ظاهر القول فـــى (التـــأويل) كلفظ يأتى فى مواضع عدة فى القرآن الكريم فيما يخص إماطة الغموض عن القـول أو الرؤيا بفك (رمزيتها) إلى دلائل محددة من قبل من لديه خصوصية العلم بذلـــك، كما وقع فى سورة (يوسف) الآيات (٦،٢١،٣٦،٣٧،٤٤،٤٥،١٠٠،١٠١)، كما يقــع اللفظ على حسن التفقه فى القول والعمل على اعتبار ذلك حدود منتهى الفعـــل كمـــا فى سورة (النساء) (٥٩)، ثم يقع لفظ (تأويله) فى باقى الآيات التى وردت بها مـــادة الكلمة[٣١٩] على حدود منتهى الفعل أو القول، وذلك ما يمكن أن نتوقف عنـــده مـــع (القرطبى) إزاء قوله تعالى "فيبتغون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويلـــه"[٣٢٠]، لنتكئ على ما قاله (أبو العباس) من أن متبعى المتشابه لا يخلو أن يتبعوه ويجمعـــوه طلبا للتشكيك فى القرآن، وإضلال العوام ..... أو طلبا لاعتقاد ظواهـــر التشـــابه، كما فعلته ظواهر المجسمة الذين جمعوا ما فى الكتاب والسنة مما ظاهره الجســـمية حتى اعتقدوا أن البارئ تعالى جسم مجسم" ..... أو يتبعـــوه علـــى جهـــة إبـــداء تأويلاتها وإيضاح معانيها"[٣٢١]، وكأن اللفظ مرتبط بالتحديد الانطباعى الذاتى عـــن الشئ وفق عقيدة ما. اما (أبو إسحاق الزجاج) فيقول فى معنى "ابتغاء تأويله" "إنـــهم طلبوا تأويل بعثهم وإحيائهم، فأعلم الله جل وعز أن تأويل ذلك ووقته لا يعلمـــه إلا الله"[٣٢٢]، ليصبح التأويل هو القول الذى يحده نهاية المعنى.

ويمكن حصر تصورات اللفظ بذلك فى إماطة الغموض عن القول بتحديد المعنى بدلائل معينة أو مقصودة، وحسن التفقه والإدراك فى القول والعمل، والتحديد الانطباعى الذاتى المردود إلىعقيدة ما، ثم تحديد منتهى المعنى، وذلك على الرغم مما يقوله (القرطبى) من أن "التأويل يكون بمعنى التفسير" ثم يعود مرة أخرى ليفصل بينهما فيكون التأويل "بمعنى ما يؤول الأمر إليه. واشتقاقه من آل الأمر إلى كذا يؤول إليه، أى صار"[٣٢٣]، ويواصل (القرطبى) حديثه فيقول "وقد حده بعض الفقهاء فقالوا : هو إبداء احتمال فى اللفظ مقصود بدليل خارج عنه. فالتفسير بيان اللفظ – [أى حصر المرادفات] – والتأويل بيان المعنى"[٣٢٤]، أو ما وراء اللفظ، أو المعنى الثانى عند (الجرجانى). ولاشك أن كل هذه مجرد تصورات تعمل فى مجال التصور للإشارة اللغوية، ولكن يمكن أن يتضح من خلالها أن ثمة تصورات لكلمة (التأويل) يمكن أن تلتقى على تصور أوحد يتسق إلى حد كبير مع التصور الحديث المطروح لمصطلح Hermeneutics، وذلك على خلاف (التفسير) الذى يتوقف – حتى الآن – عند حدود التوضيح باستخدام البدائل اللفظية والتوضيح لمستوى المعنى الأول أو الظاهر.

وممن قالوا بالتفسير بمعنى التأويل (ابن الأعرابى) غير أنه عاد وخص التفسير بكشف المراد عن اللفظ المشكل، أما التأويل فقال فيه أنه رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر[٣٢٥]، ويوافق (ابن الأعرابى) أيضا (أبو العباس أحمد بن يحيى) فى الجمع بين التفسير والتأويل كمترادفين غير أنه يضيف إليهما المعنى أيضا[٣٢٦]، أما (ابن الأثير) فيقول بأن التأويل "نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلى إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ"[٣٢٧]، وهذا ما جعل (ابن منظور) يقول فى قوله تعالى "ولما يأتهم تأويله" أى لم يكن معهم علم تأويله، وهذا دليل على أن علم التأويل ينبغى أن ينظر فيه[٣٢٨]، وهذا بالتأكيد لابد وأن يختلف عن (علم التفسير) الذى كان قد استقر تصوره عند علماء المسلمين.

ويتضح من الاستقصاء اللغوى أن الترادف قد يقع بين التفسير والتأويل من قبيل اشتراكهما فى أحد تصورات المعنى للإشارة اللغوية والواقع على إماطة الغموض عن اللفظ، غير أن ثمة تصورات أخرى يختلفان فيها ترتبط بتقنية الإماطة واحتمالات الحدود التى ينتهى عندها المعنى، وهذا ما جعل التصور يستقر عند (الجرجانى) على مشارف مصطلح التأويل فى كينونته كرؤية بيانية فى تصرف القراءة عندما قال "وليس ههنا عبارة أخص بهذا البيان من "التأويل"، لأن

حقيقة قولنا "تأولت الشئ" أنك تطلبت ما يؤول إليه من الحقيقة، أو الموضـــع الــذى يؤول إليه من العقل، لأن (أولت وتأولت) فعلت وتفعلت من "أل الأمـــر إلـــى كـــذا يؤول"، إذا انتهى إليه، و(المآل) المرجع"(٣٢٩) وكأن (الجرجانى) يحد حدود التصـــور المصطلحى بما اصطفاه من الإشارة اللغوية، لنجد (التأويل) فيما بعـــد يفلـــت مـــن معاجم اللغة إلى مصطلحات الفنون بناء على ماسبق طرحه باعتباره لغة الرجـــوع وكمرادف للتفسير عند الأصولين، كما يقول (التهانوى)، ثم يقع عنده الظن بـــالمراد، أما التفسير فهو القطع به،" فاللفظ المجمل إذا لحقه البيان بدليل ظنى كخبر الواحـــد يسمى مؤول، وإذا لحقه البيان بدليل قطعى يسمى مفسرا، وقيل هـــو أخـــص مـــن التفسير "(٣٣٠)، وهكذا يحسم (التهانوى) القضية – عـــودا علـــى بـــدء – للتصـــور المصطلحى لكل من (التأويل) و(التفسير)، فى الفصـــل بينـــهما، ولنشـــتم رائحـــة التصور على استواء عوده فى مصطلح Hermeneutics فى منحـــاه القديـــم عنـــد حدود (التفسير)، وفى منحاه الجديد على احتواء (التأويل)٠ والملاحظـــة الجديـــرة بالتوقف والحرية بالإضاءة هى وقوع هذا التصور على جلائه فـــى أحـــد معـــاجم المصطلحات العربية، وهو أحد الركائز الأساسية التى يجب أن يتكئ عليها الأصـــل المعرفى فى احتواء عملية الترجمة٠

فلا ضير إذن أن يطلب (أدوار الخراط) (التأويل) فى التذوق مـــادام مبنيـــا على الدليل الظنى(٣٣١)، ولا ضير أيضا من وقوع المعنى الصحيح والوحيـــد فـــى الشعر فى دائرة الاحتمالات كما تتطلب لغة الشعر بتعددية المعنـــى فـــى إشـــكالية (صلاح فضل) حول (التأويل) (٣٣٢)، ولتصدق فى الوقت ذاته ترجمتـــه للمصطلـــح بالتأويل، وهو ما فعله أيضا (عبد الغفار مكاوى) حينما رد التصور إلـــى الفعاليـــة الظنية فى "التفهم لروح النص وقراءة ما بين سطوره أو ما تحتها، وإبراز مكنونـــه الذى أغفله المؤلف، أو اضطر إلى إغفاله أو كتمه أو الســـكوت عليـــه"(٣٣٣)، ثـــم تندرج حدود التصور والحصر وفض الاشتباك عند (حسن حنفى) ليتفـــق مـــع مـــا سبق أن أكدنا عليه فيقول "قراءة النص بمعنى فهمه تتضمن تفسيره وتأويله٠ الفـــهم مباشر بغير ما حاجة إلى تفسير أو تأويل٠ فإذا استعصى الفـــهم البدهـــى المباشـــر نشأت الحاجة إلى التفسير أى إلى فهم من الدرجة الثانية اعتمادا على منطق اللغـــة أو توجه النص (السياق) أو ضرورة الموقف أو روح العصر٠ فإذا مـــا اصطـــدم التفسير بمنطق اللغة، وقى توجيه النص، وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمـــت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل باعتباره إخراجا للفظ من معناه "الحقيقـــى

إلى معنى "مجازى" لشبهة أو قرينة. أما الشرح فإنه يتضمن كــــل ذلــك : الفــهم والتفسير والتأويل. الشرح هو العلاقة بين القراءة والنص، بين الذات والموضـــوع باعتبارها موقفا معرفيا شاملا"[٣٣٤].

ولم تكن الفطنة لاستبيان أمر المصطلح فى الفصل واصطفــاء (التــأويل) كصوت دال تحدوه الخصوصية الدلالية فى ثقافتنا العربية، ثم تمتعه بحد التصـــور المصطلحى النابع من وردنا الأصولى، ثم قوله الفصل فـــى تجنـب الخلـط بيــن الأصوات الدالة فى غير العربية، والتى وقعت كلها على (التفســير)، ثـم مراعــاة التوجه الدلالى إزاء الدلالة القرآنية، حفاظا على توجهاتنا القومية ، واســتنادا إلــى آلية الوضع وأسس الاصطلاح، نقول إنه لم تكن هذه الفطنة واقعة على مــن قــالوا بترجمة المصطلح الأجنبى Hermeneutics إلى (التأويلية)، وحســـب، ولا علـــى (حسن حنفى) فى حصره الواعى والمنطقى لحدود التصورات المصطلحية أيضـــا، بل هى تمتد كذلك لما قال به كل من (المسدى)، (عز الدين إسماعيل)، وذلك حينمــا التفت الأول إلى أن "المقارنة التى صيغت على مستوى المصطلحات العربية والتــى ظلت تتوازى مع آلية النقل المحض فتتمثل فى محاولة توظيـــف كلمـــة (التــأويل) وشحنها بهذه الشحنة الجديدة ... والذى قعد بهذا اللفـــظ العربـــى أن يقـــوم بديـــلا اصطلاحيا دقيقا أمران اثنان أولهما ملاءمته المطلقة لكى يكون خير كلمة تؤدى بــها مادة لغوية أخرى فى اللغة الأجنبية وهذه المادة تأتى ضمن الحقل الدلالى الواســـع لسلسلة من المفاهيم كالشرح والتفسير. وثانيهما أن ابتعاث هـــذه المصطلـــح مـــن مخزوننا اللغوى عبر عملية الإحياء التراثى تجعله موسوما بما كان يرافـــق اللفـــظ من إيحاءات معنوية ولاسيما عندما شحنت الكلمة بشحنة التهجين على اعتبـــار أن "ابتغاء تأويل النص" مبعثه اللجاج والمعاندة مع مكابرة تدفع إلى البحـــث عمـــا قـــد يتخذ منفذا للطعن فى النص، وهكذا أصبح للتأويل فى الاســـتعمال العربـــى مـــايدل على أنه قفز على عتبة الفهم السليم واختراق لســـنن الإدراك التلقـــائى"[٣٣٥]. ولنـــا الآن أن نتحفظ من خلال إجرائية الاستبيان على مقولـــة (الإدراك التلقـــائى) حـــال وقوعنا على حدود التصور أوعلى الأقل على سمته الجوهرى فى ذاكـــرة علمائنـــا الأولين نحو تقنية فعالية (الصوت الدال) تقنية مصطلحية تتجاوز حـــدود (الإشـــارة اللغوية) عند بعض علماء اللغة وعند كل من (عبد القاهر الجرجانى) و(التهانوى).

أما (عز الدين إسماعيل) فإن الأمر يستوى لديه على عـــوده فـــى القـــول الفصل فى مواجهة المشكل بفاعلية مصطلح (التفسير) Interpretation كبديل عـــن مصطلح (الشرح)، بينماصار (التأويل) ترجمـــة لمصطلـــح Hermeneutics، وإن ظل على حاله من الاضطراب؛ فإنه يستقر لديه على هذا الأســـاس مؤكـــدا حـــدود

الفصل بينهما والتى تلتقى مع واحد من أسانيد الفصل الأصولية – التى سبقت الإشارة إليها – وتتمثل فى مقولة (ابن الأثير) "إن التأويل خاص والتفسير عام؛ فكل تفسير تأويل، وليس كل تأويل تفسيرا"(٣٣٦)، هى (التأويلية) إذن، واستوجب الأمر الفصل لاعتبارات الضبابية الواقعة بين التصورات والأصوات الدالة فى كل من اللغتين القائمة على أمريهما الترجمة، تمثلا فى اضطراب المنبع، ثم خصوصية فاعلية الأصل فى الثقافة العربية بين التصور المقابل للترجمة والصوت الدال الواقع على تخوم التخصص الدلالى فى قراءة النص القرآنى، وما أحدثه ذلك من استبيان لضرورة تحقيق الفصل بين متشابهى ذلك الصوت الدال، تحقيقا لأسس الاصطلاح، وتوخيا لتجنب مزالق آلية الوضع الناجمة عن الترجمة فى آليتها الحرفية دون النفاذ والإيغال فى مغاور الحقل المعرفى المتخصص وما يتصل به من معارف تتجاوز حدوده ولاتتجاوز نواميسه وشرائعه التى استقرت هويتها على مداخلات الأصل المعرفى ومدى تمثله وتجليه فى تحقيق منحى نظرية المصطلح النقدى.

وتلك هى قضايا الترجمة حسبما تصورت النظريةوافضى التصنيف التطبيقى، وهى فى ذلك قد لا تنجو من احتمالات القصور أو التداخل، بينما يشفع لها مدى تمثل واقعية التوجهات ومصداقية النهج فى عنايتها بالفعالية النسبية المؤثرة فى القضايا، وهذا فى حد ذاته أمر تقديرى قد نتباين فى التواطؤ عليه؛ إلا أن الأمر الذى لارادله ولا خلاف عليه هو أن الترجمة عنصر فعال فى جل قضايا المصطلح؛ بينما يقع ذلك الفصل الصورى للنظرية على مدى الأهمية النسبية لمثيرات القضايا ومدى اتصالها بأصول مصطلح المصطلح من ناحية وأصول النظرية التى تحكم الحقل المعرفى المتخصص من ناحية أخرى.

١- محمد عنانى، ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة، م٥٦ ع١ يناير سنة ١٩٩٦، ص١ .

٢- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته، المسدى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص٧٦، ٧٧ .

٣- انظر : قراءة النص، حسن حنفى، مجلة ألف ع٨ سنة ١٩٨٨، ص١٩،٢٠ .

٤- انظر : الأسلوب وصلته بعلم اللغة، صلاح فضل، مجلة فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤، ص٥٥ .

٥- انظر : جدلية المصطلح الأدبى، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٢٢-١٢٣ .

٦- انظر : السابق.

٧- نتفق بذلك مع مقولة (عز الدين إسماعيل) اتكاء على ما قال به (جاكسون) فى تعليقه على ترجمة مصطلحات (سوسير) من الفرنسية إلى الإنجيزية. انظر : جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٤١ - ١٤٢ .

٨- انظر : نظرية اللغة الأدبية، خوسيه إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب القاهرة سنة ١٩٩٢، ص٦١ .

٩- السابق.

١٠- معجم مصطلحات الأدب، ص٨٧ .

١١- تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط٣، ص٨٩ .

١٢- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص٢٦٩ .

١٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٢ .

١٤- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٤٣ .

١٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص١٧-٢٠ .

١٦- انظر : مدخل إلى السيميوطيقا، فريال جبورى غزول، ص١٤ - ١٥ .

١٧- السابق.

١٨- انظر : السابق.

19- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Almaarif, P. 1065.

٢٠- انظر : لسان العرب، مادة علم٠
٢١- انظر : أساس البلاغة، الزمخشرى، دار الشعب سنة ١٩٦١، ص٦٥٣ ٠
٢٢- النحل (١٦)٠
٢٣- انظر : تفسير القرطبى، دار الشعب، ص٣٧٠٧ ٠
٢٤- انظر : تفسير القرآن الجليل، وزارة المعارف العمومية، المجلد الثانى، ص١٩٩ ٠
٢٥- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٤٣ ٠
٢٦- انظر : علم الدلالة عند العرب، عادل فاخورى، دار الطليعة بيروت سنة ١٩٨٥، ص١٣،١٤
٢٧- انظر: حول إشكالية السيميولوجيا، عادل فاخورى، مجلة عالم الفكر م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٢٨- انظر : السابق٠
٢٩- انظر السابق٠
٣٠- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٦ - ٢٨ ٠
٣١- السابق، ص١٤١ - ١٤٢ ٠
٣٢- السابق، ص٢٦ - ٢٨ ٠
٣٣- السابق، ص١٤١ - ١٤٢ ٠
٣٤- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٣٥- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٣ ٠
٣٦- السابق، ص١٤١ - ١٤٢ ٠
٣٧- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٣٨- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٢ ، ص١٤١ ٠
٣٩- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، ص١٨٠ - ١٨١ ٠
٤٠- انظر : مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٦ - ٢٨ ٠
٤١- السابق٠
٤٢- انظر : السابق ص١٩ - ٢٠، وانظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٠٩ ٠
٤٣- مدخل إلى السيميوطيقا، ص١٩ - ٢٠ ٠
٤٥- السابق٠
٤٦- الخطيئة والتكفير، ص٤٥ - ٤٧ ٠
٤٧- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٢٣ ٠
٤٨- الغذامى، الخطيئة والتكفير، ص٤٣ ٠ ويستخدم (الغذامى) مصطلح (إشارة Signal) كمرادف لمصطلح (علامة Sign)٠

٤٩- مدخل إلى السيميوطيقا، ص١٥٤ .

٥٠- حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٨٦، ص١٨٠.

٥١- معجم مصطلحات الأدب، ص٥١٩ - ٥٢٠ .

٥٢- تحليل النص الشعرى، ترجمة (محمد فتوح)، دار المعارف سنة ١٩٩٥، ص٣٦ - ٣٧ .

٥٣- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٢ .

٥٤- الصيغة الإنسانية للدلالة، مجلة فصول م٦ع٢ سنة ١٩٨٦، ص٩٧ .

٥٥- مدخل إلى السيميوطيقا، العلامات فى المسرح، ترجمة سيزاقاسم، ص٢٤٣ .

٥٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٩٨ - ٩٩ .

٥٧- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٢، ط٣، ص١٢٣ .

٥٨- البنية، اللعب، العلامة، ترجمة جابر عصفور، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣، ص٣٣٥ - ٣٣٦ .

٥٩- اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٦١ - ٦٢ .

٦٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٧٠ .

٦١- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة (جابر عصفور)، ص١٦٨ - ١٦٩ .

٦٢- الخطيئة والتكفير، ص٥١ .

٦٣- السابق، ص٥٠ - ٥١ .

64- A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 279 .

٦٥- السابق.

٦٦- السابق.

٦٧- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، ص٢٨٤ .

٦٨- أساطير، رولان بارت، ترجمة سيد عبد الخالق، آفاق الترجمة، ع٥ سنة ١٩٩٥، ص٧٨.

69- English Dictionary, B.B. C. Group, Dar Al-Maaref, P. 1065.

٧٠- لسان العرب، مادة شور.

٧١- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٥ .

٧٢- السابق، ص٣٣ .

٧٣- السابق، ص٢٤٦ .

٧٤- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، ص٣٩١ .

٧٥- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٣ ٠
٧٦- ظاهرة الغموض فى الشعر الحر، مجلة فصول م٧ ع١،٢، مـــارس ســـنة ١٩٨٧، ص٨٧ ٠
٧٧- مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٧ - ٢٠ ٠
٧٨- الخطيئة والتكفير ص٤٤ وما بعدها٠
٧٩- المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول م١٥ ع٣، خريف سنة ١٩٩٦، ص٦٩ - ٧٠ ٠
٨٠- مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٧ - ٢٠ ٠
٨١- السابق٠
٨٢- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٤٦ ٠
٨٣- علم اللغة العام، ترجمة بوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، العـــراق ســـنة ١٩٨٨، ط٢، ص٨٧ ٠
٨٤- الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، ط٨، ص٦٤ ٠
٨٥- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ع١٦٤، ص٢٤٣ ٠
٨٦- السابق٠
٨٧- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٤٧ ٠
٨٩- السابق، ص٣١ ٠ عن :

Ch.S. Peirce, the Collected Papers of Ch.S. Peirce, avols. Ed. by C.Hatshorne, P. Weiss And A. Beaks, Cambridge, Harvard University Press, 1958.

٩٠- السابق، ص٣٤٧ ٠
٩١- تفسير الألفاظ الدخلية فى اللغة العربية، طوبيا العنيسى، دار العرب، القاهرة، ســـنة ١٩٦٥، ص٥ ٠
٩٢- أحمد زكى بدوى، معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٨٣ ٠
٩٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص٢٨٢ - ٢٨٣ ٠
٩٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٤٣ ٠
٩٥- مدخل إلى السيميوطيقا، سيميوطيقا الشعر، ترجمة فريال جبورى، ص٢١٤ ٠
٩٦- سيزاقاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٤ عن :

Ch.S.Perirce, The Collected papers Ch.S. Perice.

٩٧- السابق، ص٣٥٠ ٠
٩٨- السابق، ص٣٤ ٠

٩٩- مدخل إلى السيميوطيقا، فصول من دروس فى علم اللغة العام، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ص١٥٥ .

١٠٠- الرمز والرمزية فىالشعر المعاصر، دار المعارف سنة ١٩٨٤، ط٣، ص٣٣ .

١٠١- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص٥٥٢ .

١٠٢- الرمز الرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٣ .

103- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 1143.

١٠٤- لسان العرب، مادة (رمز).

١٠٥- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدنى، جدة، ص٤٥٥ .

١٠٦- الصورة الشعرية، سى دى لويس، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار الوطنية بغداد سنة ١٩٨٢، ص٤٥ .

١٠٧- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص١٣٩ وما بعدها.

١٠٨- دراسات فى النقد والأدب، المكتب التجارى للطباعة والنشر، لبنان سنة ١٩٦٣، ص٩٠ .

١٠٩- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص١٨٥ .

١١٠- ظاهرة الغموض فى الشعر الحر، مجلة فصول م٧ ع١،٢، مارس سنة ١٩٨٧، ص٧٠ عن :

Princeton, Encyclopedia of Poetry and Poetics, P. 833.

١١١- الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت سنة ١٩٨٣، ص٢٠،٢١ .

١١٢- اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر سنة ١٩٨٦، ط٢، ص٦٥ -٦٦.

١١٣- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٥ - ٣٦ .

١١٤- السابق.

١١٥- السابق.

١١٦- نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨، ص٣١ - ٣٢ .

١١٧- اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٠٨ .

١١٨- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٦ .

١١٩- السابق، ص٣٣ - ٣٥ .

١٢٠- السابق.

١٢١- تحليل النص الشعرى، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف سنة ١٩٩٥، ص١٠٩ .

١٢٢- عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨١، ط٣، ص١٩٨ .

١٢٣- على البطل، الغزل العذرى واضطراب الواقع، مجلة فصول م٤ع٢ سـنة ١٩٨٤، ص١٩٣ .
١٢٤- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص١٠٢ .
١٢٥- السابق.
١٢٦- الرمز والمرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٦ .
١٢٧- الشاعر العربى المعاصر، ص١٣٨ - ١٣٩ .
١٢٨- السابق، ص٢٠٠ - ٢٠١ .
١٢٩- زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط٢، سنة ١٩٧٨، ص١٦٠ .
١٣٠- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص١٠٠ .
١٣١- السابق، ص٣٧ - ٣٨ .
١٣٢- السابق.
١٣٣- السابق.
١٣٤- علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال المغرب، سنة ١٩٩١، ط١، ص٢٣.
135- Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, P. 214.
١٣٦- السابق.
١٣٧- السابق.
١٣٨- الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص٣٩ - ٤٠ .
١٣٩- السابق، ص١٦٢ .
١٤٠- لسان العرب، شفر.
١٤١- السابق، كود.
142- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 202.
١٤٣- معجم مصطلحات الأدب، ص٦٩ .
١٤٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧ .
١٤٥- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٥ .
١٤٦- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة (جابر عصفور)، آفاق الترجمـة ع١ سنة ١٩٩٥، ص١٥١ .
١٤٧- الأسلوب والأسلوبية، فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤، ص٦٢ .
١٤٨- السابق.
١٤٩- الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص٣٤ .
١٥٠- البنيوية وما بعدها، جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، ص١٣-١٥ .
١٥١- الشاعر العربى المعاصر، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٨ .

١٥٢- الخطيئة والتكفير، ص٩ .

153- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 52 - 53 .

١٥٤- من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية، مجلة فصول م٤ ع١ سـنة ١٩٨٣، ص١٣٠ .

١٥٥- علم الأسلوب، ص١٦٨ .

١٥٦- إنتاج الدلالة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية ع٢٣ ديسمبر سـنة ١٩٩٣، ص١٧ .

١٥٧- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٣٧ .

١٥٨- الخطيئة والتكفير، ص٩ .

١٥٩- حول بويطيقاالعمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سة ١٩٨٤، ص٢٣٤ .

١٦٠- إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، ص١٠٢ .

١٦١- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٠٢ .

162- Adictionary of Linguistics And Phonetics, Pl. 52-53.

١٦٣- القارئ والنص، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢، يونية سنة ١٩٩٠، ص٢٦٤ .

١٦٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٤٢ .

١٦٥- السابق.

166-Edward Lucie - Smith, Dictionary of Art Terms, P. 50.

١٦٧- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٢، ٨٣ .

١٦٨- السابق.

١٦٩- السابق.

١٧٠- السابق، ص٨٠ - ٨٢ .

١٧١- السابق.

١٧٢- الأسلوبية والأسلوب، فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤، ص٦٢ .

١٧٣- السابق.

١٧٤- الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠، ص٣٤ .

١٧٥- معجم مصطلحات الأدب، ص٦٩ .

١٧٦- البنيوية وما بعدها، جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفـة ع٢٠٦، يناير سنة ١٩٩٦، ص١٣-١٥ .

١٧٧- صالح جواد الطعمة، الشاعر العربى المعاصر، مجلة فصول م٤ع٤ سـنة ١٩٨٤ ص١١ .

١٧٨- النقد المسرحى والعلوم الإنسانية، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٥٩ .

١٧٩- مدخل إلى السيميوطيقا، ص٣٥٢ .
180- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Marref, P. 202 .
١٨١- مقدمة لدراسة المروى عليه، جيراند برنس، ت على عفيفى - مراجعة جابر عصفور، فصول م١٢ ع٢ سنة ١٩٩٣، ص٧٩ .
١٨٢- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت جابر عصفور، آفاق الترجمة ع١ سنة ١٩٩٥، ص١٥١ - ١٥٢ .
١٨٣- عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة ع١٧ سنة ١٩٩٦، ص٢٥٧ .
١٨٤- مدخل إلى السيميوطيقا، السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر، أمينة رشيد، ص٥٧ .
١٨٥- نظرية اللغة الأدبية، ص١٢ - ١٣ .
١٨٦- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه ص١٩٩٣، ص٨٢ .
١٨٧- محمد حافظ دياب، الإثنوميثودولوجيا، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص١٦٢.
١٨٨- السابق.
١٨٩- علم اللغة العام، بيت الموصل، العراق سنة ١٩٨٨ ط٢، ص٥٨ .
١٩٠- فصول من دروس علم اللغة العام، مدخل إلى السيميوطيقا، ص١٥٣ .
١٩١- تحليل النص الشعرى، ص٨٢ .
١٩٢- السابق، ص٩٢ .
١٩٣- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، بان موكاروفسكى، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م٥ ع١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٣٨ .
١٩٤- عصر البنيوية، ص٤٠١ .
١٩٥- الخطيئة والتكفير، ص٣٣ .
١٩٦- النظرية الأدبية المعاصرة، ص١١٢ .
١٩٧- عصر البنيوية، ص٤٠١ .
١٩٨- نماذج للمرأة ....، مجلة فصول م٧ ع١،٢، مارس سنة ١٩٨٧، ص٢٣١ .
١٩٩- المدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجى سنة ١٩٨٥، ط٢، ص٨٣ .
٢٠٠- السابق.
٢٠١- معجم مصطلحات الأدب، ص٤٠٢ .
202- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, P. 854.

٢٠٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٩٥ ٠

٢٠٤- النظرية الأدبية المعاصرة، ص١١٢ ٠

٢٠٥- عصر البنيوية، ص٤٠٨ ٠

٢٠٦- تحليل النص الشعرى، ص١٠١ ٠

207- ADictionary of Linguistics And Phonetics, P.198 - 199.

٢٠٨- معجم مصطلحات الأدب، ص٣٣٢ ٠

٢٠٩- انظر : لسان العرب، مادة عنم٠

٢١٠- انظر : السيميائيات، محمد إقبال عروى، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص١٩٦ - ٢٠٠ ٠

٢١١- ومثلها ما وقع لمصطلح Styleme فى الأسلوبية (كأصغر وحدة أسلوبية) انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٠٧ ٠

212-English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Marref, P. 1154.

٢١٣- لسان العرب، مادة تقن٠

٢١٤- عبد الرحيم محمد، أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سبتمبر سنة ١٩٨٧، ص١٠٠ ٠

٢١٥- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص٨٠ - ٨١ ٠

٢١٦- السابق٠

٢١٧- السابق٠

٢١٨- عن كتابات نقدية ع٢٣، ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص١٠٢ ٠

٢١٩- عن كتابات نقدية ع٢٦، يناير سنة ١٩٩٥، س١٣٢ - ١٣٣ ٠

٢٢٠- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص٣٥٤ ٠

٢٢١- أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى، مجلة الف، ع١١ سنة ١٩٩١، ص١٠٢ ٠

٢٢٢- مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع١١ سبتمبر سنة ١٩٩١، ص٧٨ ٠

٢٢٣- السابق، ص٧٤ ٠

٢٢٤- معجم مصطلحات الأدب، ص٤٠٠ ٠

٢٢٥- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص٢٧٩ ٠

٢٢٦- القارئ فى النص، مجلة فصول م٥ ع١، أكتوبر سنة ١٩٨٤، ص١٠٢ ٠

٢٢٧- قراءة النصوص القصصية، كار هاينزسترل، ترجمة نشوى ماهر، مجلة فصول م١٢ ع٢، سنة ١٩٩٣، ص٥١ ٠

٢٢٨- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٥٦ - ١٥٧ .

٢٢٩- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكى، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م٥ ع١، ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٣٧ .

٢٣٠- جماليات المكان، غاستون بلاشار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت سنة ١٩٨٤، ط٢، ص١٩ .

٢٣١- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢، ص٨٧ - ٨٨ .

٢٣٢- من النقد المعيارى إلى النقد اللسانى، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢، ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٣٩٦ .

٢٣٣- عصر البنيوية، ترجمة (جابر عصفور)، ص٣٩١ .

٢٣٤- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٨٦ .

٢٣٥- السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م٤ ع٣، مارس سنة ١٩٨٦، ص٢٢٦ .

٢٣٦- مجلة ألف ع٨ سنة ١٩٨٨، ص١٥٣ .

٢٣٧- معجم مصطلحات الأدب، ص٢٣٥ .

٢٣٨- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٨٤ .

٢٣٩- حياتى فى الشعر، ص٨٠ .

٢٤٠- ميرامار والنكتة، مجلة فصول م١١ ع٤، شتاء سنة ١٩٩٣، ص١٥٣ .

٢٤١- قضية البنيوية، دار أمية، تونس سنة ١٩٩١، ص٤٩ .

٢٤٢- التناصية، بيير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١ م٦، سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٣١١ .

٢٤٣- علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهى، ص٢١ - ٢٢ .

٢٤٤- سبق أن عرضت لهذه المصطلحات لتحديد تصور (التجربة Experience) فى أطروحتى للماجستير : التأثيرات القرآنية فى الشعر العربى المعاصر، كلية الآداب - جامعة الزقازيق سنة ١٩٩٢ .

٢٤٥- معجم مصطلحات الأدب، ص١٥٦ .

٢٤٦- اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، ص١٤٨ .

٢٤٧- السابق.

٢٤٨- السابق.

٢٤٩- دائرة الإبداع، ص٨٨ .

٢٥٠- حياتى فى الشعر، ص٤٥ - ٤٦ .

٢٥١- الصورة الشعرية،ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الدار الوطنية، بغداد سنة ١٩٨٢، ص٩٧ - ٩٨

٢٥٢- معجم مصطلحات الأدب، ص٥٦٨ .

٢٥٣- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلة فصول م٥ ع١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص٤١.

٢٥٤- معجم مصطلحات الأدب، ص٢٥ .

٢٥٥- معجم مصطلحات الأدب، ص٥٧٢ .

٢٥٦- خصوصية الرؤيا والتشكيل، محمد صالح الشنطي، مجلة فصول م٧ ع١،٢، سنة ١٩٨٧، ص١٤٤ .

٢٥٧- حياتي في الشعر، ص٤٨ - ٥٢ .

٢٥٨- الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١،٢ يونية سنة ١٩٩٥ .

٢٥٩- من الجغرافيا اللغوية إلى الجغرافيا الأسلوبية، مجلة عالم الفكر م٢٢، ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص٢١ .

٢٦٠- انظر : نقاد الحداثة وموت القارئ، نادى القصيم ببريدة، السعودية ١٩٧٥، ص٣٦.

٢٦١- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ص١٢٥ - ١٦٥ .

٢٦٢- اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، ترجمة ألفت كمال، مجلة فصول م٥ ع١ ديسمبر سنة ١٩٨٤ .

٢٦٣- معجم مصطلحات الأدب، ص٨٩ .

٢٦٤- زمن الشعر، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٨، ط٢، ص٧٩ - ٨٠ .

٢٦٥- اعترافات حول المعنى، مجلة إبداع، ع٣ س٥ مارس سنة ١٩٨٧، ص٧ وما بعدها.

٢٦٦- معجم مصطلحات الأدب، ص٣٠٧ - ٣٠٨ .

٢٦٧- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ص٢٦٢ .

٢٦٨- قراءة في معنى المعنى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤، سنة ١٩٨٧، ص٣٧، وما بعدها.

٢٦٩- الخطيئة والتكفير، ص٨٠ .

٢٧٠- النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩، ص٣٦٣ .

٢٧١- لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف سنة ١٩٧٩، ص٨٠ .

٢٧٢- التجربة الشعرية في القصيدة العربية القديمة، دار المعارف سنة ١٩٨٩، ص٣٣ .

٢٧٣- الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١، ط٤، ص٢٩٥ .

٢٧٤- الدوريات الإنجليزية، مجلة فصول م٤ ع٢، سنة ١٩٨٤، ص٣٠٤ .

٢٧٥- ترجمة المصطلحات الأدبية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة م٥٦ ع١ يناير سنة ١٩٩٦، ص١٥ - ١٦ .

٢٧٦- المصطلح النقدى وآلية صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٩٨ - ١٠٠ .

٢٧٧- السابق.

٢٧٨- السابق.

٢٧٩- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٢٩ .

280- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 308.

٢٨١- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٢٩ .

٢٨٢- مدخل إلى المسرح، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٣٢، كما يشير (عنانى) (المصطلحات الأدبية الحديثة ١١٨) إلى اعتبار صيغة (تيمة) أنجح صور الصوت الدال فى تعريب المصطلح.

٢٨٣- حياتى فى الشعر، ص١٤٢ .

٢٨٤- عصر البنيوية، ص٤١٧ .

٢٨٥- لسان العرب، مادة (تيم).

٢٨٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٧،٥٧ .

٢٨٧- معجم مصطلحات الأدب، ص٣٣٣ .

٢٨٨- أبو تمام فى موازنة الآمدى، سوزان ستتكيفتش، ترجمة أحمد عثمان، مجلة فصول، م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص٤٤ .

٢٨٩- نظرية اللغة الأدبية، ص٢٤٩ .

٢٩٠- عناصر الحداثة، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٣٩ .

٢٩١- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص٢٣٦ .

٢٩٢- قصيدة الظعائن فى الشعر الجاهلى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة سنة ١٩٩٣، ص١٦١ .

٢٩٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 123.

٢٩٤- انظر : جدليات النص، محمد فتوح، مجلة عالم الفكر م٢٢ ع٣،٤سنة ١٩٩٦، ص٤١ .

٢٩٥- انظر : إطلالة على الدلالة العامة، محمد أمين العالم، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص١٢٣ .

٢٩٦- النظرية الأدبية المعاصرة، ص٣٧ .

٢٩٧- انظر : بدايات النظر فى القصيدة، فان جيلدر، ترجمة عصام بهى، مجلة فصـــول م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص١٥ .

ما بعد القراءة الأولى، ياروسلاف استتكيفتش، مجلة فصـــول م٤ ع٤ ســـنة ١٩٨٤، ص٩١ .

٢٩٨- الواحد المتعدد، مجلة فصول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص٤٣ .

٢٩٩- دراسات فى الأدب المسرحى، مكتبة غريب، القاهرة، ص٧٧ .

٣٠٠- دائرة الإبداع، ص١٢٨ .

٣٠١- إنتاج الدلالة الأدبية، ص٣٠ .

302- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al-Maaref, (hermenutic) P. 548.

٣٠٣- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٢ - ١١٤ .

٣٠٤- معجم الحضارة المصرية القديمة، جورج بوزنر، وآخرون، ترجمة أمين ســـلامة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦، ط٢، ص٩٥ .

٣٠٥- السابق.

٣٠٦- السابق، ٩٦ .

٣٠٧- عصر البنيوية، ص٣٨٨، ص١٣٨، ١٤٤، ض١٤٥، ١٥١ .

٣٠٨- عصر البنيوية، ص٣٨٨ .

٣٠٩- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٣ - ١١٥ .

٣١٠- عصر البنيوية، ص٣٨٨ .

٣١١- نظريات القراءة والمشاهدة، مجلة فصول م١٣ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٥، ص١٤٤ .

٣١٢- عصر البنيوية، ص١٣٨ وما بعدها.

٣١٣- القارئ والنص، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١،٢ يونية سنة ١٩٩٠، ص٢٥٤ .

٣١٤- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٢ .

٣١٥- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص١٣١ .

٣١٦- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١١٢ - ١١٤ .

٣١٧- معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مجدى وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان سنة ١٩٨٤، ط٢، ص١١٤ .

٣١٨- معجم مصطلحات الأدب، ص٢٠٩ .

٣١٩- السيميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكر م٢٤ ع٣، مارس سنة ١٩٩٦، ص٢١٠ .

٣٢٠- انظر : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، محمـــد فـــؤاد عبـــد البـــاقى، دار الحديث، القاهرة سنة ١٩٨٧، مادة أول.

٣٢١- آل عمران، (٧)٠
٣٢٢- تفسير القرطبى، دار الشعب، ص١٢٥٥ وما بعدها٠
٣٢٣- السابق٠
٣٢٤- السابق٠
٣٢٥- السابق٠
٣٢٦- لسان العرب، مادة فسر٠
٣٢٧- السابق، مادة أول٠
٣٢٨- السابق٠
٣٢٩- السابق٠
٣٣٠- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانى، تحقيق محمود شاكر، دار المدنى جدة ٩٨، ٩٩ ٠
٣٣١- كشاف اصطلاح الفنون، التهانوى، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣، ص١٢٨ ٠
٣٣٢- السرائر والمكان عند منتصر القفاش، مجلة فصول م١٢ ع٣ سنة ١٩٩٣، ص٣٣٤ ٠
٣٣٣- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية ع٥٤ سنة ١٩٩٦، ص١٥ ٠
٣٣٤- ترجمة الشعر، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص١٨٠ ٠
٣٣٥- قراءة النص، مجلة ألف ع٨ سنة ١٩٨٨، ص٩ ٠
٣٣٦- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص٩٦ - ٩٨ ٠
٣٣٧- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيه سنة ١٩٩٣، ص١٣٥ - ١٣٦ ٠

الفصل الثاني

المدارس والمذاهب الأدبية والنظريات النقدية وقضايا التطور

- الجدليـة الاصطلاحيـة بيـن الأصـل وفاعليـة الزمـن
- مدخلات النقد الجديدة

التصور، هو سريرة المصطلح وقلبه النابض، وعليه ينبني منشؤه، وينضوي موته، وينقضي بعثه تارة أخرى. وتتبدى التصورات المصطلحية خيوطاً لاسلكية في دائرة المجرد التي تحمل ذبذبات الفكر البشرى، إعمالاً لفعالية الأصل المعرفي في تبنى قضايا هذا التصور، والتي تتكفىء في مجملها على (أيديولوجية) التوجه الإنساني، ومن ثم فهي عالة على التباين والتغاير ماوقعت الطبيعة على ذلك ولاشك أن جدلية الأصالة والمعاصرة في انتهاكها الدائب لحركية ذلك التباين هي ما يقع على عاتقها جلاء هذه التصورات من عدمه؛ حتى يصبح التصور ركنا في أعمدة التاريخ الثقافي والفكرى،أويتلاشى "كعمود ملح في الرمال"، وبينهما متشابهات، وحيثما تدور عجلة الزمن فإنه لا يفلت من سنابكها سوى ما استبان منازل الهلاك ومطالع البقاء. ومن أجل هذا كانت لنا هذه الرحلة في أعماق الفكر البشري، بدءاً من تجلى الفكر الموضوعي الذي تحسس الحياة حتى كتبت له النجلة، وانتهاءً بما لا ينتهى إلا نهاية صورية بالشروع في الرصد والتدوين، مادامت الدنيا على منابعها قائمة.

وإيمانا بعلية الفكر المنطقي، ينطلق التوجه في الرصد، من ضرورة الفصل بين آليات ذلك الفكر الخاصة بالتوجهات العلمية والإبداعية في النص الإبداعي الأول والتي أصبحت جزرا في خضم التاريخ الثقافي، وأخرى غيض عنها الماء واستوت رواسيها وسفوحها حتى أينع بين أيدينا زيتونها، ورفرفت حمامات سلامها، على واقعنا النقدى في النص الإبداعي الثاني، ليقع التقسيم على : الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن، حيث يتجلى ما يقع من تصور مصطلحي في المدارس والمذاهب الأدبية الإبداعية والتي أوشكت أن يجف مدادنا عنها إلا من قبيل رسوخ التصور المحمول على التأريخ، واستبيان أمر اللاحق من السابق، أو محاولات البعث والاحياء، ثم تأتي بعدها فعالية مداخلات النقد الجديدة في النظريات النقدية التي أتت بعدما اشتد عود الفكر النقدي، وبلغ سن الرشد، ولما تزل تأتي أكلها على مائدة واقعنا المعاصر في مجال النقد الأدبي.

أولاً : الجدلية الاصطلاحية بين الأصل وفاعلية الزمن

الكلاسية، الرومانسية، الواقعية ، الطبيعية، الرمزية، التعبيرية، الدادية، السريالية، الوجودية، الواقعية الاشتراكية

إلى حد كبير، كلما انتمى المصطلح إلى التلادة كان أكثر مصداقيـــة فـــي احتواء الاستقرار والرسوخ واستواء أمر كل من الصوت الدال والتصـــور، وكأنـــه ليس أدل على الصحة من الصحيح، وإلا ماكتب له البقـــاء ، اللـــهم إلا مناوشـــات التواطؤ والشيوع، وإزكاء روح المذهبية، أو محاولات البناء دون ترخص على مـــا سبق واستقرت أركانه.

غير أن هذه المدارس بانتمائها إلى أصول ثابته وفروع متمـــيزة، وكذلـــك التواء المذهبى تحت لواء الأيديولوجى، هو ما قد ساهم إلى حد كبـــير فـــي ثبـــات فعالية هذه المصطلحات، بينما حينما تدخل مناوشات الفكر المتلاحق عليها توشـــك أن توقع بها فى جدلية اصطلاحية بين ما وقعت عليه وما تحاول إغراءها به هـــذه المناوشات بغية انحرافها عن مسارها وفق سياق العصر المغاير.

و(المدرسة الأدبية) تنزع إلى تمثل خصائص عامة تتبـــدى فـــي نتاجـــها الأدبى، وهى وإن اختلفت فى أى مجتمع عن مجتمع آخر؛ فإنه من قبيـــل الفـــروق الفردية التى تنتمى إلى أصولها المعرفية والثقافية فى هذه المجتمعـــات، والتـــى لا تتناقض فى الوقت ذاته مع الخصائص العامة لهذه المدرسة، ثم هـــى تســـتند فـــي الأساس – فلسفيا وجماليا– إلى نظرية أدبية ترتبط بمنـــاهج معينـــة فـــي الدراســـة الأدبية، وقد تتفرع إلى العديد من التيارات والاتجاهات التى تلتقـــى علـــى دائـــرة الأصل المؤجـــج لفعاليتـــها لتنعـــم هـــذه المدرســـة بـــالثراء التجريبـــى والتمثـــل التطبيقى[1]. بينما قيل فى المذهب الأدبى إنه "تيار عام يفرضه العصر على كتابـــه ومفكرية ليعبروا عنه تعبيرا يلتقى فيه الاقتناع الداخلى بقيم ذلك العصر إيمانا بـــها أو رفضها، وتتبع عموميته من عمومية الحالة النفسية التى يمثلها عن أبناء المجتمـــع الواحد"[2]، والتصور بذلك ممطوط إلى ما يخرجه عن كونـــه "مجموعـــة مبـــادىء وآراء متصلة ومنسقة لمفكر أو لمدرسة" كما يقـــول (مجـــدى وهبـــة) [3]، فليـــس بالضرورة إذن أن يقع المذهب على فروضات العصر المطروح فيه على إطلاقـــها، وليس بالضرورة أيضا أن يكون تيارا عاما، بل إن الثـــابت أن المذاهـــب الفلســـفية والكلامية فى جل أحوالها نهضت على تحول (شفرى) عن توجهات الفكر كما كـــان من أمر الفرق الإسلامية : الخوارج، والجبرية، والمعتزلـــة، والشـــيعة ... إلـــخ،

وكذلك المذاهب الفقهية، لينضوى على ما يمكن أن يذهب إليه التوجه الخاص فـــى إرساء قواعد المفاهيم العامة. أما النظرية- كما سبقت الإشارة - فهى تنهض علـــى كونها فرضا علميا لجملة تصورات مؤلفة تأليفا عقلياً تـــهدف إلـــى ربـــط النتـــائج بالمقدمات(٤)، وهى إن شكلت الأساس الفعال للمدرسة الأدبية فهو من قبيـــل وقـــوع الخاص على العام، والعام فى مضمار الأدب تشكله النظرية، التى ظلت وافدة مـــن غير حقله، فيما بعد الفلسفة اليونانية، فترة غير وجيزة من الزمن حتى تمثـــل الأدب نظريته.

فالتخصيص فى الفصل فى المصطلحات الثلاثة مسألة نسبية فـــى النشـــأة والشيوع، فما استقر على أنه (نظرية) يمكنه أن يتمثل الخصائص العامـــة تطبيقـــاً ليصبح توجها جماعياً حتى إذا ما وطد أركانه ومعاييره ومنهجه أصبح (مدرســـة)، وهذا لا ينفى إمكانية اتكائه على مجموعة مبادىء وآراء متصلة ومنسقة تنحو بـــه منحى (المذهبية)، فالفصل إذن هنا هو فصل صورى وفق الفعاليـــة التـــى تتســـق وحدود فلسفة التصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وليس من قبيل الرصد التـــأريخى له وحسب، فلا ضير إذن أن يقع ما وقع لدينا على (المدرسة الأدبية) عند آخريـــن على (المذهبية)، والعكس صحيح، مادام أحدهما مرحلة بينية للآخر.

ولأن الكلاسية والرومانسية والواقعية، كانت تيارات إبداعية عامة احتـــوت واحتواها العصر، وكانت نتاجا طبيعيا لتفاعلات اجتماعية معينة، لم تكن لترقى إلـــى كنه النظرية فى ذاتها من حيث الوضع والتجريب وربط النتـــائج بالمقدمـــات؛ وإن اتكأت على تيارات فكرية اجتمعت على تمثـــل خصـــائص عامـــة لـــها أســـانيدها ومبرراتها التى لم تصل إلى ذلك القدر من التجريد إلا على حساب النظريـــة التـــى تسمح بعموم القول على الفكر الفلسفى ككل كما تجلى فى الفلســـفة اليونانيـــة فـــى نظريات (المحاكاة) و (التعبير) و (الانعكاس) (٥)؛ فإن المنطق يتطلب أن تقع هـــذه التوجهات على تصور (المدارس الأدبية) باتساع منحاها التطبيقى والمنهجى، ومـــا يخرج عنها يقع بين التجريبية والمذهبية التى تتماهى عند حدود المدرسة فى بعـــض الأحيان. أما ما حدا توجهات النقد الجديدة فيندرج تحت تصور (النظرية) فى بلـــوغ صياغتها وتقنيتهاوتمثل فروضاتها ونتائجها درجة أعلى من الفكر المجـــرد الـــذى انبنت عليه هذه التوجهات والتى تتجاوز أحيانا الحقل المعرفى للنقد الأدبى لتشـــمل مناح فلسفية عامة امتدت فعاليتها إلى ما هو خارج الحقـــل المعرفـــى المتخصـــص فضلاً عن مزاوجتها النظرية - فى ذاتها- بالمنهج.

وتنضوى تلك التصورات التى تشمل الاتجاهات الثلاثة الكبرى، الكلاسـية، والرومانسية، والواقعية، على مقصد إبداعى فى المقام الأول يطمح إلى كنه النـص الإبداعى الأول، وتحكم – إلى حد كبير – مدى فعالية ذلك التوجـه لإرسـاء القيـم الجمالية المطلقة التى يركن إليها ذلك النص. بينما تنبـع فلسـفة مداخـلات النقـد الجديدة من إرساء القيم والمعايير التى تحاول قدر المستطاع احتواء العملية النقديـة فى إطار الثوابت التى انطلقت منها النظرية، ثم يبقى ذلك القـدر المشـترك مـن مداخلات السابق واللاحق، أو مدى تبعية أى منهما للآخر (النص النقـدى والنـص الإبداعى)، رهن امتزاجهما بالتصور فى منحاه الفكرى المجرد.

هذا وما زال التصور النقدى واقعا علـى المقارنـة والتحليـل والتفسـير والتقويم للأعمال الأدبية كما يرد عن (كودن)، الذى يرد بدايتـه إلـى (اليونـانيين) على ندرة ما بقى من أعمالهم، متجلية فى شعرية (أرسطو) التى كرست معظمـها للأعمال الدرامية، ونظريات (بليتو) التى يعتبرها نادرا ما تكون نقدا أدبيـا. بينمـا يرى أن من أعمال الرومانيين الأدبية الأساسية شعرية (هوراس) والأعمال الأدبيـة التى ألفها (سيسرو) و (كوينتليان)، وأن المقال النقدى الأكثر أهميـة فـى العصـر المسيحى هو عمل (لونجنجوس) "on the sub line" وترجمتها "نحو السماء"، ثـم يشير إلى أن أكثر نقاد العصور الوسطى بروزا هو (دانتى) الذى أعلن عـن نفسـه مسئولا عن مشاكل اللغة التى تخص الشعر، أما كتاب عصر النهضة ونقادها فقـد اتبعوا فى معظم أعمالهم القواعد الكلاسية[٦].

– الكلاسية Classicisme :

تذهب فيه الإشارة اللغوية مذهب الاشتقاق من الكلمة اللاتينيـة (Classis) وتعنى أسطول، أو وحدة متميزة منه، كما يقول (محمد مندور)، ويرسو بـها علـى إفادة وحدة من الطلبة يكونون فصلا دراسيا، ويرد إلى ذلك المعنى الأخـير أصـل كلمة (Clasicisme) ويترجمها إلى (الأدب المدرسى) "بمعنى أنه هو الأدب الـذى أفلت من طوفان الزمن فبقى حيا وكان من الجودة بحيث أصبح وسيلة التربية فـى الفصول"[٧]. ولم يكن هذاالتصور سوى أحد تصورات الإشارة اللغوية، فى الأصـل الذى لم يقع عليه التواطؤ والشيوع، لاحتواء فعالية تصور مصطلحى آخر أتت معـه تصورات أخرى للإشارة اللغوية، أشار إليها (مندور)أيضا وتجسدت فى اسـتعمال الكلمة للوصف أو للحكم الأدبى فى ارتباط جودته بتربية الناشئة، وكذلك اسـتخدام

الكلمة (الإشارة اللغوية) للتعبير عن دراسة الآداب اللاتينية واليونانية أما التصور المصطلحى فيقع لديه على نوع بذاته من الأدب ظهر فى القرن السابع عشر فى فرنسا – بنوع خاص– وله خصائصه ومميزاته التى تتمثل فى أنه يستوحى الآداب اللاتينية واليونانية ويستمد منها مادته، ثم صدوره عن العقل المنوط به الاعتدال والوضوح، كما أنه يعنى بالصياغة وتجويد الأسلوب، وخضوعه للأصول والقواعد الموروثة[8] لتصبح الكلاسية عنده أدب الكمال وأدب العقل الذى يقصد إلى الحقائق العامة من خلال المنحى الأصولى للآداب اللاتينية فى الأسلوب والتقنية الفنية ليغدو من الطبيعى أن يقع جل نتاجه على الشعر المسرحى ويندر فيه الشعر الغنائى الذى يعتمد إلى حد كبير على الذاتية[9].

ويتفق (محمود ذهنى) مع (مندور) فى رد أصل الكلمة إلى Classes اليونانية، لتدل عنده على الطبقة الممتازة أو المفضلة، والدرجة الممتازة أو العالية، والشيء الممتاز أو المميز، والفصل الدراسى أو التعليمى غير أنه يرد بداية استقرار التصور المصطلحى إلى ما قبل الكلاسية الفرنسية وإلى القرن الخامس عشر، أو ما أطلق عليه بعد ذلك (عصر الانبعاث)[10].

ومع موسوعة المصطلح النقدى يذهب (عبد الواحد لؤلؤة) إلى الاتفاق مع سابق قول بمقابلة الاسم اللاتينى Classis بنظيره فى الانجليزية Class لتعنى الكلمة الطبقة المتميزة بالثقافة الرفيعة، ثم يؤكد حضور التصور وفق فعالية الصوت الدال (كلاسى) بعد تأكيد صحة النسب بحذف المقطع (إيك) حتى لايتكرر النسب مرتين فى الانجليزية والعربية، ويثبت خطأ الشيوع (كلاسيكى) وصحة (كلاسى) دون الحاجة إلى اللجوء إلى الترجمة بـ (اتباعى) والتى لم تكن على وفائها باحتواء التصور[11].

أما (شكرى عياد) فيعتبر أن رجوع التصور المصطلحى إلى ذلك الأصل وهما شائعا ويقول "إنك إذا بحثت عن أصل هذا الاصطلاح فى أى معجم متوسط وجدت الوصف (كلاسى) قد ورد لأول مرة عند نحوى لاتينى اسمه (أولوس جليوس) (من القرن الثانى الميلادى) نقلا عن نحوى آخر اسمه (كورنيليوس فرونتو)، ويقال عن الكاتب الذى يتوجه للصفوة(سكربتور كلاسيكوس)، وضده الكاتب الذى يتوجه للعامة (سكربتور بروليتاريوس)، وكلتا الكلمتين (كلاسيكوس وبروليتاريوس) منقولة من النظام الضريبى الرومانى، حيث يطلق الوصف الأول على الفئة التى تدفع أعلى نسبة من الضرائب، والثانى على الفئة المعفاة من

الضرائب، ومسوغ هذا النقل المجازى أن الكاتب الذى يكتب للفئة الأولى يستخدم لغة أرقى أو أكثر نقاء... واتسع مفهوم (الكاتب الكلاسى) ليطلق على الكاتب المعتبر، الذى تؤخذ عنه اللغة، وتقرأ أعماله فى المدارس ومن هنا جاء الوهم الشائع بأن الوصف (كلاسى) مشتق من (كلاسى) بمعنى الفصل الدراسى"[١٢].

وكأن المصطلح منحوت فى تصوره الأول من الإشارة اللغوية عند (الرومان) فى عنايته التصور على أنه منحى التوجه إلى الطبقة العليا وإلى الصفوة فى المجتمع، ثم كان ما وقع منه على استخدام اللغة الأرقى لدى ما يطلق عليه الكاتب الكلاسى، وتصبح (الكلاسية) حالة عقلية قبل أن تكون أسلوبا فنيا، لها جوانبها المتعددة حتى تبرز كل عبقرية فردية متمثلة قدرة معينة من التعبير قد تتجاوز الصدق، "وكل مبدع جديد – بهذا المعنى – (ثائر) حتى وإن سمى كلاسيا"[١٣].

وتتسق فعالية الرد إلى الأصل عند (مندور) مع علية اللغة اللاتينية فى احتوائها أصل الصوت الدال وفعالية أحد تصوراته فى المنحن المصطلحى، وبعد تحلل هذه اللغة إلى مجموعة لهجات عرفت بـ(الرومانيوس)، كان الخروج على اللاتينية إعلانا بميلاد (الرومانسية) التى اشتقت من الصوت الدال نفسه، ومناهضة منها للكلاسية المعنية أساسا بوقوع هذه اللغة على مثلها العليا[١٤]، حتى رد الأساس الفلسفى فى منشئها إلى (نظرية المحاكاة) [١٥].

وعند (مجدى وهبة) كلاسيك Classic هى إحدى الطبقات الست للشعب الرومانى، أما الكاتب الكلاسى عندهم فهو من يكتب للطبقة الراقية بينما الكاتب البروليتارى هو من يكتب للطبقات الدنيا، ثم يدور التصور حول الكاتب نفسه ليسمه بالرفيع ويصف أدبه بالمأثور، ثم يتسع ليشمل النمط الأدبى القديم أو المتعلق بآداب الإغريق والرومان، أو كصفة للأدب الممتاز ولو لم يكن قديماً، أو الأدب المتصف بالاتزان والوحدة الفنية وتناسب الأجزاء والاعتدال والبساطة الوقورة. أما الكلاسية كاتجاه فهى ما تعنى بالمبادىء أو الأساليب الملتزمة فى آداب قدماء الإغريق أو الرومان أو فنونهما، أو اتباع المعايير التقليدية فى كل زمان ومكان[١٦].

وفى استقراء الإشارة اللغوية فى الانجليزية يبدو إلى حد كبير مدى فعالية تصوراتها على ما هى عليه فى اللاتينية، فهى طبقة اجتماعية أو فصل، ما وقعت

على Class، وتقليدى من الطراز الأول وما وقعت على Classic، ثم هو ملـــتزم الأشكال التقليدية ما وقعت على Classical[١٧].

وأيا ما كانت تعنى تصورات الإشارة اللغوية فـــى اليونانيـــة (Classes) فكلها تجتمع على احتواء تصور أوحد للمصطلح وفق ما ساد المجتمع اليونانى ثـــم الرومانى وما تبعه من عصور الانحطاط حتى كانت إرهاصات عصـــــر النهضـــة ليشتد عود المصطلح ويستوى تصورة على ما أفـــاضت بـــه تصـــورات الإشـــارة اللغوية، من حيث كونها تعنى وحدة متميزة (فى الجيش أو الأســـطول)، أو طبقـــة متميزة هى طبقة الصفوة، أو فصل دراسى متميز، فهى فى كـــل الأحـــوال طبقـــة اجتماعية خاصة راقية وتعنـــى بـــالملوك والأمـــراء والنبـــلاء، وتدخـــل المجـــال المصطلحى على كونها عناية التصور بما يحقق (أيديولوجية) هذه الطبقة، ويلتقـــى التصور فى الأدب بذلك مع فن العمارة الذى كان يعنى بتبعية الأعمـــال الإغريقيـــة فى القرن الخامس والرابع قبل الميلاد[١٨] ولا شك أن هذا التصور هو الـــذى ظـــل يعمل على تبنى المصطلح فى منحاه القديم، حول ما قيل عن استواء المنحى الأدبـــى عليه فى القرن الخامس عشر كما يقول (ذهنى) [١٩] و (عياد) [٢٠] ، وظـــــل يعمـــل على هذا الأساس انطلاقا من علية الفلسفة اليونانية وسيطرتها التامة علـــــى الفكـــر البشرى فى أوربا القرون الوسطى، وكـــانت الكلاســـية نتاجـــا مشـــروعا لمقولـــة (أرسطو) بنظرية المحاكاة. ولما بلغ النموذج الإبداعى اليونانى شـــأوا بعيـــدا مـــن التميز وسط أرض جرداء قاحلة شهدت ظلام العصور الوسطى الأوربية، كـــان لا منجى من هذا الظلام- شأن الإنسان فى كل العصور أن يتحســـس إشـــراقاته فـــى سالف عهد حينما ينبطح الظلام على الحاضر والمستقبل- إلا أن يتعلق بها وينجـــو مما اعتراه من تخبط فظهرت النماذج الإبداعية اللاتينية واليونانيـــــة كأقمـــار فـــى السماء، فحاول السير على سراجها، وبدأت تتشكل هوية المدرســـــة انطلاقـــا مـــن النظرية وتمثلا لقواعد وأسس ثابته كانت فى منحاها الاجتماعى تجل وتحترم إلـــى حد كبير طبقة الملوك والأمراء والنبلاء المنوط بها فعالية البقاء فيخلـــص المنحـــى الفنى إلى استلال العلية الطبقية ذاتها، والتى تمثلت فى سلطوية الآلهة فـــى الفكـــر اليونانى حتى انبنى عليها جل الأعمال (الدرامية) على حساب الشعر الغنائى الـــذى يعتمد على الذاتية والفردية، ولولا أن كان ذلك الاتساق الطبقـــى علـــى المســـتوى الفنى؛ ما وجدت الكلاسية ذلك الرواج وما وقعـــت علـــى توطيـــد أركانـــها بـــهذا الرسوخ. فثمة بعد علمى يتوكأ على النظرية فـــى البحـــث عـــن المثـــل الأعلـــى

والنموذج الأمثل باعتماد نظرية المحاكاة عند (أرسطو)، وآخر فنى فى ارتقاء هـذه النماذج التى صاحبت حضارة عظيمة فى أوج ازدهارها لينعكس بذلك على تقنيتها وتجليها، ثم آخر اجتماعى يشهد بالعلية الطبقية لطبقة الملوك والأمراء والنبلاء (الطبقة الحاكمة) فى اتساق متواز مع آلهة اليونان، والأبعاد الثلاثة كفيلة- إلى حد كبير - بتبنى التصور وإرساء قيمه ومعاييره.

ويفصل (شكرى عياد) بين الصوت الدال (كلاسى) والمصدر الصناعى (كلاسية)، ليصبح الأول مقصورا على كل كاتب تدخل أعماله فى التراث مهما يكن مذهبه فى الكتابة، والثانى يدل على الخصائص النوعية والفنية، وهو لم يستعمل إلا فى بدايات القرن التاسع عشر فى كل من إيطاليا، وألمانيا، وفرنسا، وروسيا، وانجلترا، أى بعد ثلاثة قرون تقريبا من فعالية تصوره الأولى فيما عرف بعصر الانبعاث (القرن الخامس عشر) [٢١] ويؤكد (ليليان فرست Lillian R. Furst) أن الكلاسية التى ظهرت فى فرنسا فى القرن السابع عشر لم تكن هى منبت التوجه للتصور المصطلحى الأول للكلاسية، كما وقعت عند (مندور)، بل إنه يصبح على الأرجح ما قال به (شكرى عياد) و (محمود ذهنى) بوقوعها قبل ذلك فى إيطاليا بثلاثة قرون فيما عرف بعصر الانبعاث، أما ذلك الذى وقع فى فرنسا، فهو ما عرف بالكلاسية المحدثة والتى تبنت التصور ذاته فى عصر الانبعاث على ما هو عليه فى الكلاسية الأولى حينما وضعت التصور على نصب تعلى من قدر النموذج اليونانى وما كان عليه من أفكار جمالية عند (أرسطو)، و(هوراس)، و(كوينتليان)، و (لونجنجوس)، "وكان موضوع المناقشة الكبير هو العودة إلى الأقدمين ومحاكاتهم، وهم الذين يتمتعون بمرجعية لا تحد، ويوحون برغبة ملحة للسير على خطاهم" [٢٢] ثم يرصد (فرست) منحى التوجه الاجتماعى ودوره فى دعم أصول النظرية وأسس وقواعد المدرسة الأدبية التى اتسقت مع فرض السيادة الطبقية المطلقة كنظام يرتبط باستبدادية سياسية وأدبية لهذه المذهبية فى فرنسا، بينما كانت أقل وطأة فى إنجلترا، حتى أن (شكسبير) لم يكن ليولى قوانين الكلاسية أى اهتمام ولم تكن (هاملت) على قدرها من القبول فى بواكير القرن الثامن عشر[٢٣]. وعلى الرغم من ذلك فإن سلطوية الكلاسية المحدثة فرضت نفسها على الفكر إلى حد كبير ومجدت العقل إلى حد أكبر، حتى جاء الشك الديكارتى، وصار العقل العمود الفقرى للفكر الأوربى والذى جاء الرومانسيون لكسره[٢٤].

ويحاول (كودن) استقراء المنحى التـــاريخي للتصـــور عنـــد اليونـــانيين والرومان وفي العصور الوسطى وعصر النهضة، فيضعنـــا أولا أمـــام التصـــور اليوناني بفعالية مصطلح (كلاسي) للتمييز بين عدد من المعاني، "ولكـــن الأساســـي منها هو أ- من الطراز الأول ب- ينتمي إلى فن أو أدب اليونان ورومـــا٠ جـــ٠ كاتب من الطراز الأول وذو امتياز معروف عموما٠ وبالرجوع إلى الأصـــل فقـــد كان يكتب المؤلف الكلاســـي Scriptor Classicas للطبقـــة العليـــا، والمؤلـــف البلوريتاري Scriptor Proletarius كان يكتب للطبقة الدنيا٠ وبالتدريج أصبحـــت كلمة Classic تميز عند الرومان الكاتب الذي ينتمي في كتابته إلى الطـــراز الأول، وأثناء العصور الوسطى كانت الكلمة تعني مجرد كاتب موضع دراسة (في فصـــل دراسي)، وذلك بصرف النظر عن مميزاته [وذلك ما يتسق في جانبـــه الأول مـــع مقولة (عياد) ويناقضها في جانبه الثاني] وفي عصر النهضة Renaissance كانت الأعمال الرئيسة فقط والتي كان يكتبها الكتاب اليونانيون واللاتينيـــون هـــي التـــي تعتبر ذات أهمية من الطبقة الأولى٠ وقد أقامت المثالية الإنسانية رأيا هو أن أفضـل الكتاب الكلاسيين هم الذين وصلوا إلى الكمال٠"(٢٥)٠

أما السؤال المطروح الآن، هل يمكن بعد أكثر من ستة قرون مضت علـــى الفعالية الأولى للتصور المصطلحي للكلاسية، وثلاثة قرون على الكلاسية المحدثـــة أن نتمثلها على أساسه؟! أم أن المصطلح استطاع أن يفلت من أسر المحدودية إلـــى ما ينسحب على تجريده في تواطؤ ثان؟!

إن (عياد) حينما خلص بالتصور إلى تجلي العقلانية المطلقة؛ إنما كان يرمي إلـــى محاولة تجريده إلى ما لايحده من زمان أو مكان، حتى أنه وصـــل إلـــى العبقريـــة الفردية التي تفلت بالمرة من أسر التقليد والمحاكاة إلى مـــا شـــاءت للتعبـــير عـــن الأنسب، وهذا ما قد يفلت إلى خارج حدود التصور، لأن هذه العبقرية الفردية لمـــا تجد أرضا خصبة لها بعد٠ أما (وهبة) فيصل بالتصور إلـــى التجريـــد الصريـــح ليرسو على اتباع المعايير التقليدية في كل زمان ومكان٠

ونوشك أن نقع بذلك على التصور المصطلحي وفق ما تجليـــه الجماعـــة وتنتهكه فاعلية الزمن بما ينسجم مع منحى التوجه الفكري في العصـــر الحديـــث، ويذهب (زكي بدوي) لألا يعتمد من مفهوم (وهبة) سوى التصور الذي وقـــع علـــى الاتساق مع الفكر المعاصر، ثم يشير إلى جوهر التأصيل إشارة عابرة بعدما تحـــول بفاعلية الزمن إلى مجرد أصل يدخل في المجال التأريخي بدرجة أوقع من إعمالـــه

في مجال التصور الآنى، فيقول "الكلاسية Classicism فى مجـال الأدب والفـن الميل إلى اتباع المعايير التقليدية والأصول المقررة التـى اسـتقر عليـها العـرف والبساطة والاعتدال وتناسب الأجزاء والاهتمام بوضوح الفكر وعذوبـة الأسـلوب وتناسق العبارات- كما يقصد بالكلاسية الآداب أو الفنون التى تنبثق بأصل وجودهـا إلى عصور الثقافتين اليونانية والرومانية"(٢٦).

وواضح إلى حد كبير مدى ردوخ التصور إلى التسليم لسـلطوية التبعيـة، على الرغم من محاولة (عياد) رد فعاليته إلى العقل والعقلانيـة ومـا يعـد ثـورة بالخروج عن السائد إلى الأنسب، إلا أن هذه المحاولة بالفعل تفلت إلى حد كبير مـن أصل التصور المصطلحى للكلاسى بتوجيهه القديم والحديث، وشبيه به إلى حد مـا ما يقع عند (كودن) حينما يرد التصور فى منحاه الحديث وتطبيقه على الأدب إلـى امتلاك ذلك العمل لصفات النظام والتناسق والتوازن والتنظيم، ثم يضيف بعدا آخـرا هو أنه لا شيء يمكن استبعاده من العمل أو إضافته إليه بدون إصابته بـالضرر(٢٧)، وهذه الإضافة الأخيرة ترد بالضرورة إلى مثالية نسبية ترتبط بالبحث عن الكمـال فى التوجه القديم فى محاولة توثيق التميز، لأن ذلك يمكن أن ينطبق على أى نـص غير كلاسى، غير أن هذه المثالية ترجع هى الأخرى إلى معيارية نسبية ترد إلـى كل ما هو سلفى أو تبعى بالقياس؛ ذلك أن فلسفة الكلاسية تعتمد الموقـف المفسـر لعلاقة الإنسان بمجتمعه من خلال آلية علاقاته السائدة التى مردها فى النهاية إلـى نظرية المحاكاة، وتتوطد أركان هذه النظرية باتكائها الفلسفى على احتواء علاقـات العبودية والإقطاعية لتصبح هى الروح السائدة المسيطرة على توجـهات المجتمـع فكريا وأدبيا، ويصبح أيضا "كل نزوع كلاسى هو فى حقيقـة أمـره تثبيـت لتلـك العلاقات أو دعوة إلى الرجوع إليها"(٢٨).

على هذا الأساس فإن التوجه الكلاسى احتوى أيديولوجيـة العليـة التـى افترضتها الفلسفة النظرية فى منشأ التصور من كونه بـالضرورة النمـط المثـالى الأوحد والمقدس إلى تبعية من تبعياته تحتم سلطوية كل ما هـو سـابق علـى مـا هولاحق، بناء على بناء، وكلما ارتفعنا عن الأساس وهنت علة المثالية وتضـاءلت حجة الاتكاء، وهذا الصلف وهذه العبودية واكبتها بالضرورة الفنية تقنيـة مواجهـة من كل عمل اتباعى يحاول محاكاة الأصل، حتى استقر التصور إلى حد كبير مـع المعنى التقليدى؛ ما دامت هذه المحاولات لا يشرع لـها بالتجـاوز إلا بـالخروج المذهبى غير المشروع عن الفلسفة والنظرية إلى توجه فكرى مجرد آخر.

على الرغم من ذلك، فإن تبلور التوجه الحديث للمصطلح واستواء تصوره على ما يخرجه من إطار القيود الاجتماعية، وإن ظل على حاله من الخضوع للمعايير الفنية السلفية؛ هو ما دفع (المدرسة الأدبية) إلى تنميط مجموعة من الأسس والقواعد التى حفظت لها كينونتها بصورة تتسق والعقل، وخضوع الفن للمدرك الذهنى، فصورت الماضى أبدا بصورة مشرقة، تتحقق من خلالها المتعة من قبيل الامتداد السلالى بين الأحفاد والأجداد، فضلا عن احتواء التصور الكلاسى لعنصر جوهرى تبدى فى أدب اليونان وروما وامتد إلى الكلاسية الجديدة، وهو مدى اتكائه على القيم المطلقة التى جمعت بين النظام والجمال فى حضور عقلى، أو كما يجمعها (سانت بيف) فى مقولة (والترباتر) "ليس ما جعل المنجزات القديمة تتصف بالكلاسية هو قدمها، بل هو ما فيها من حيوية ونضارة ونظام"[٢٩] ، وكلها أمور تتسق والعقلانية التى أكد عليها (شكرى عياد) نقلا عن (هنرى بير) ليضيف إلى وصف (سانت بيف) الوضوح الفكرى، والموضوعية، والتزام القواعد، ومشابهة الحقيقة، ثم الأخلاق[٣٠]، والأخيرة ترد عن المنحى الأصولى لتوجهات النبلاء، وكأن الكلاسية معنية – كما يقول (عياد) بالشكل المهذب الذى يحمل قيمة الموضوعية الاجتماعية أما الأسلوب الكلاسى فهو "ينافى التعقيد، وينفر من الغرابة، ولا يحرص على شىء كما يحرص على الوضوح... فالشاعر الكلاسى يريد أن يمتع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشىء خارج عن المألوف"[٣١].

أصبحت الكلاسية إذن نمطا من أنماط السلوك الفنى، تعتمد فى أصلها الفلسفى على نظرية المحاكاة وتتمخض عن توجه اجتماعى يحترم إلى حد كبير سادته وصفوته وماضيه، وينحو منحى العقل باعتباره المفجر الأول للعمل الأدبى فيجنح إلى النظام والموضوعية والتزام القواعد الموروثة ليعنى فى النهاية بتوطيد أركان القيم الأخلاقية.

وكأن الفن تربية – ليس إلا – وكأن الأدب تأديب– ضمن أدوات تأديب السلطة الحاكمة– وكأن هذه التربية وهذا التأديب رسالة لا يقدر على حملها، ولا يقنن أسسها وشرائعها؛ سوى الصفوة المعنيين بتثبيت الأصول والقواعد التى تضمن لهم حق الاحترام الأبدى، ويصبح أى خروج عنهم باطلا. ولعل فلسفة الكلاسية– وإن وقعت جذورها على معايير منطقية وفق ما كان لأمر الحضارة اليونانية– تفى بأنها فى تجليها الحديث لم تكن تتكىء على الجذور ذاتها، بل وقعت على تأصيل الجانب السلبى فيها، ذلك الذى يتبنى حتمية التبعية لطبقة الصفوة باعتبارهم سدنة

القيم وأصحاب المثل العليا المنوط لهم الخطاب والمنوط بهم منـــابع الخـــير والفـــن والجمال، فليس (الأنا) إلا (الحاكم)، وليس الـــ (نحن) إلا (النبـــلاء)، وليـــس ثمـــة نظرية إلا (الموضوعية) وليس ثمة (عاطفة) إلا (العقل)، وليس من حق الفنـــان أن يبدع سوى ما تفرضه سلطوية المثل الأعلى أو موضوعية المحكومين فى تحقيـــق ذاتية الحاكم والسلف الذين ساروا على النهج ذاته، وليس ثمة ترمـــيز أو همـــز أو لمز، إنما هو الوضوح والنظام، وكأن الفن مرهون بأمر الحاكم العســكرى، حتـــى غدا للملوك والأمراء قداسة بلغت حد الإيمان بأن ما يجرى فى عروقـــهم دم أزرق على خلاف باقى البشر، وهذه القداسة التى بلغت حد التأليه فى الحضارة اليونانيـــة لولا ما حباها من رقى فى مناح شتى؛ حتى كان وراء كل إلـــه علـــم عظيـــم؛ مـــا انصرفت العقول إلى هذه الدرجة من الإيمان بمن لا علم لهم، ولمـــا وقعـــت هـــذه الكلاسية وحاولت توطيد أركان التوجه ذاته؛ فإنها سرعان ما بدأت تتهاوى فـــى أول هزة اجتماعية، وكان من الطبيعى أن تواجه فيها (هـــاملت) بـــالرفض[٣٢]، بعدمـــا اخترقت السنن والقوانين الاتباعية وانتهكت حرمة هذه الطبقة، ثم هى لم تنـــهض إلا على ما تركته الكلاسية فى عصر الانبعاث وما قبله من تقنية فنية للعمـــل الأدبـــى، حتى كانت قد "منحت الناس (نظرة للعالم)، واضحة، ثابته، مستقاة مـــن الاطمئنـــان إلى نظام راسخ فى العالم، يعطى الأدب كذلك مستندا ثابتا"[٣٣].

ولم تكد تبرز إلى الوجود فلسفتها خاصة فى اعتمادها علـــى العقـــل ومـــا يمكن أن تورثه من جمود وعقم بتبعيتها؛ حتى كان ما كان من أمر (ديكارت) الـــذى بدأ الإحساس بـــ الأنا (أنا أفكر فأنا موجود)، وفضلا عما صنعه (نيوتـــن) بتوجـــه فردى، ظهرت الحاجة إلى الذاتية، وبدأت تساؤلات عصر التنوير، وبدأت الثـــورة على عقلانية الشعر، وبدأ التحرر من سلطوية عقيدة الكلاسية المحدثـــة، وقبـــل أن يأتى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بدأت إرهاصـــات أنمـــاط جديـــدة مـــن الشعور، وعلت مقولة (هيوم) (١٧٣٩) "إن العقل هو، ويجب الا يكون سوى العبـــد للعواطف"، حتى تمثلت ذلك (الكوميديا الدامعة) للفرنســـى (لاشـــوزيه)، وأشـــعار الألمانى (كلوبستوك)، ثم أعمال (مانون ليســـكو) (١٧٣٥)، و (روســـو) (١٧٦١)، وجوته(١٧٧٤) [٣٤] وبدأ خفوت نجم الكلاسية فى الأفق وبزوغ نجم جديد لتوجـــهات الفكر البشرى، وبدأ تصور آخر يتكىء على فعالية الأصل المعرفـــى فـــى نظريـــة المصطلح النقدى، ويتمثل قضية المصطلح الواقعة على الجدلية الاصطلاحية بيـــن الأصل وفاعلية الزمن، وسوف نكتشف من خلاله أبعاد تلك الفلسفة التـــى انتقلـــت

بالتصور المصطلحى من الركود التاريخى فى منحاه الأول إلى التجلى فى المنحى الفكرى المعاصر.

الرومانسية Romanticism :

لم تنفرد (الكلاسية) وحدها بآداب العصور الوسطى، فقد تسربت – على استحياء – بعض القصص الشعرية والنثرية التى كانت تنشد الحب المثالى والمغامرة والبطولة، وشاعت فى أسبانيا وفرنسا على وجه الخصوص، وقد غدت كلمة Romance تعبيرا عن هذه القصائد الغنائية القصصية، ورادفها معنى الزائف والمتخيل والوهمى فى عصر الكلاسية المحدثة[٣٥]، أى أن (الرومانسى) كان اسما يطلق على "قصة شعرية أو نثرية من قصص القرون الوسطى أو الحب الشريف أو المغامرات والفروسية"[٣٦]، الأمر الذى دفع (محمد عنانى) إلى القول بضرورة الفصل بين (الرومانس) و (الرومانتيكية) وذلك للخلط الشائع – كايرى– فى ترجمة (رومانتيك) الإنجليزية إلى (رومانتيكى) أحيانا و (رومانسى) أحيانا أخرى ، "ولكن الكلمة الأصلية – اسم – رومانس ... لا تتصل بكلمة رومانتيكى إلا بصلة اشتقاقية، فهى تعنى فى الأصل قصص الحب والمغامرات والفروسية ... وكانت تتسم بالعواطف المبالغ فيها والإغراق فى الخيال إلى حد الشطط والابتعاد التام عن عالم الواقع، بينما تطلق الصفة منها – أى رومانتيكى– كما هو معروف على الحركة الأدبية التى بلغت أوجها فى أوائل القرن التاسع عشر، وحققت فى الشعر بصفة خاصة ضروب التحرر والجيشان العاطفى والثورة على تقاليد المجتمع المتزمت."[٣٧].

وفى الوقت الذى يؤكد فيه (محمود ذهنى) على أن الصوت الدال وقع اختياره من أصحاب الاتجاه الجديد – آنذاك– ليكون خير تعبير عن توجههم؛ بانحلال اللاتينية الى لهجات (الرمانيوس) لتجيء منها (الرومانسية) فتكون خير إنكار للكلاسية والثورة عليها[٣٨]؛ فإن (المسدى) يرد أصل المصطلح إلى الفرنسية وإلى صيغة الصفة (رومانتيك) والتى تعود إلى سنة ١٦٧٥، حينما دخلت إليها من الانجليزية فى التاريخ ذاته، بينما وقعت فعاليتها بالدلالة ذاتها فى الألمانية سنة ١٨٠٤م، ثم استقر المصطلح سنة ١٨٢٠ فى فرنسا على التيار الإبداعى (رومانتيسم) حتى عرف صياغة أخرى عند (ستاندال) يحاكى بها الصيغة الإيطالية ليقع على (رومانيتسسم) بدلا من (رومانتيسم) ويعود ذلك إلى سنة ١٨٣٣[٣٩].

ثم يعرج (المسدى) على منازل المصطلح فى التداول العربـــى، فيعـــرض لمحاولة ترجمة المصطلح بـ (الإبداعية) من إبداعى ثم إعـــراض التـــداول عنـــها والتمسك باللفظ الدخيل، ثم يشير إلى ورود صيغة (الرومانتيكية) باعتمـــاد الجـــذر النعتى على اللغة الأجنبية – الفرنسية أو الإنجليزيـــة – وكذلـــك (الرومنطيقيـــة)، بالقلب الصوتى المشروع، أما الصورة الثالثة فهى صيغة (رومانس) التى اعتمـــدت أصل الصيغة الاسم، ويقول "وقد سمح الانطلاق من المصدر باختصار بنية الكلمـــة بعد إسقاط المقطع الذى تعاقبت عليه التاء والطاء فى الصيغتيـــن الســـابقتين فقيـــل الرومنسى ولم يقل الرومنتيسى ولا الرومنطيقى"(٤٠)، ويؤكد (المســـدى) أن توزيـــع الصوت الدال بين (رومانسى ورومنسى) قد انبنى على تحرير فى الثانية بـــالحرص على تفادى الساكنين وسكون النون وهو مالم تبحه العربية إلا فيما ندر(٤١).

والمنحى التاريخى لـــ (رومانسى) عند (ليليان فرست) لا يتنافى مـــع مـــا وقع عليه (المسدى)، حيث يرد الأصل إلى الإنجليزية بمصاحبتها لكلمـــة (طيـــب) وإشارتها إلى قصص البطولة والمغامرات القديمة حتى صـــار بإمكانـــها أن تعنـــى (أسرا للخيال)، ثم صارت تطلق على المشاهد الريفية ومنـــاظر الطبيعـــة بمعنـــى إيجابى ، وغالبا ما كانت توضع لوصف الجبال والغابات والأماكن المتوحشة التـــى ترتبط بقصص (الرومانس) القديمة، "وهكذا صارت الكلمة مـــع انتصـــاف القـــرن الثامن عشر تحمل معنى مزدوجا : المعنى الأصلى، أى ما يوحى أو يذكر بقصـــص الرومانسى القديمة، ومعنى تطور ليشير إلى اتصالها بالخيال والمشـــاعر"(٤٢)، ثـــم يؤكد (فرست) على استيراد الكلمة إلى الفرنسية من الانجليزية فـــى الوقـــت الـــذى كانت تحاول فيه الأولى وضع المقابل لها بلفظى (رومانيسك) و (بيتوريسك)، قبـــل اتخاذ (رومانتيك) على أنها كلمة إنجليزية مستعارة(٤٣).

وواقع الأمر أن القول باعتماد الصوت الدال (رومانتيكى) – بناء على مـــا سبق– على حساب (رومانسى) لا يرقى إلى القبول المنطقى وفق آلية الاصطـــلاح وأسس الوضع، لأن اللفظ فى إشارته اللغوية إذا ما وقع فى أول تصور أخـــذ عنـــه على أنه (قصة من القرون الوسطى، وأغانى الحب فى الأسبانية)؛ فإنه فى الأســـاس عالة على ما اتسق مع مقولة (ذهنى) برده إلى لهجات (الرومانيوس) فى اليونانيـــة، ومنها دخل إلى الإنجليزية والفرنسية ليحمل تصورات قصص البطولة والفروســـية وتتجلى عنايته بجو الغموض والمغامرة، والحب المثالى، والكذب الفنى، والغربـــة، وأحداث الواقع المؤلمة.. إلخ(٤٤). ولما كان التصور المصطلحى يعنى بذلك التيـــار

الذى جاء مناهضا للكلاسية، واشتد عوده إلى درجة الاصطلاح عند الكاتب الفرنسى (ستندال) (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ثم استوى على سوقه فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، فإن وقوعه- الذى بلغ حد الامتناع عن التحديد- على تصورات الإشارة اللغوية فى صيغتها المصدرية لهو كفيل بتحقيق شرعية النسب إلى (رومانس Romance) دون الحاجة إلى اللجوء للصفة (رومانتيك Romantic) والتى تحمل النسب فى الإنجليزية وحتى إذا ما وقعت على التعريب اضطر المعرب إلى النسب بالعربية لتصبح (رومانتيكى) ويتكرر بذلك النسبة مرتين، وهو الأمر الذى فطن إليه فى (الكلاسية) (المسدى)، و (عياد)، وهو ما تؤكده مقولة (عبد الواحد لؤلؤة) بأن "الرومانسية، والرومانسى أصح استعمالا من الرومانتيكية أو الرومانطيقية، أوصفة رومانتيكى أو روما نطيقى ... فإن الأصل الإنجليزى للكلمة، كما يفهم من الفصل، صفة من الاسم romance، والنسبة إليه فى الإنجليزية تكون بإضافة IC بعد قلب لفظ السين آخر الاسم إلى تاء كما تفوض قواعد اللغة الإنجليزية لذلك يجب إضافة ياء النسب فى العربية فنقول رومانسى ورومانسية، ولا يجوز إضافة ياء النسب إلى الصفة الأعجمية المنسوبة أساسا إلى اسم ، لأننا بذلك نكون قد نسبنا مرتين، وهذا خطأ"[٤٥].

وقد بلغ المصطلح اتساعا لا حدود له فيما احتوى من تصورات حتى لاحظ العالم الأمريكى (لف جوى Lovejoy) ذات مرة أن كلمة (Romantic) قد وقعت فى سياقات متعددة بمعان كثيرة، وأنها إذا أتت وحدها لا تعنى شيئا على الاطلاق[٤٦]. " ويبدو أن التكرار أخرج الحياة من هذا المصطلح، وعلى الرغم من ذلك فهو لما يزل كمصطلح لولبى، فهو كلمة لا يستغنى عنها ولا فائدة منها فى الوقت نفسه، فتنوع معانيها ودلالاتها الفعلية والمحتملة يعكس الرومانسية الأوربية المعقدة والمتعددة وفى (انحدار وسقوط الرومانسية) عام ١٩٤٨ قام (لوكاس F.L.Lucas) بإحصاء ١١٣٩٦ معنى لكلمة Romanticism"[٤٧]، ومثله ما كان من (بارزون Barzun) فى محاولته احتواء تصورات المصطلح التى تقع على عدة معان منها "جذاب- طنان- محافظ- انفعالى- ملىء بالحيوية والمرح- خيالى - بلا شكل - غير ذى جدوى - بطولى - غير منطقى - مادى - غامض - واقعى- غبى- غير حقيقى - غير أنانى ويمكن للمرء أن يضيف إليها : مغامر - شجاع - غير عادى - فخم - ميلودرامى- عاطفى- متوحش."[٤٨]. وجلها تصورات تنبنى على محاولات الارتقاء بالجانب الوجدانى فى تمثله المثالية المطلقة

كشيىء معارض ومضاد للعقل[٤٩]، على حساب ما يمكن رده من تصورات نظريـة إلى (الكلاسية) الانتظامية والاتباعية والصلفية والكائنة على حدود العقل والمنطـق بما يتجاوب بمرونة أكبر مع الجوانب المادية حول التوجه الفلسفى النظـرى ومـن خلال المنحى الفنى التقنى.

ولعل ذلك ما دفع (ليليان فرست) إلى ترديد مقولة (بوركوم) فى مقاله عـن (الرومانسية) فى مجلة (كينون) عام ١٩٤١ حيـن قـال "مـن يحـاول تعريـف الرومانسية يدخل فى مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون"[٥٠]، ثم يواصـل حصـر التصورات على غرار ما صنع (كودن) إلا أنه يقع على سمات أخرى تنشـط فـى التصور المصطلحى عند العديد من الأدباء علـى اعتبارهـا أضـدادا لتصـورات (الكلاسية) فتأتى عند (جوته) على كونها مرضا، وعند (برونتير) تصبح اضطـراب الخيال وهياج الشطط وموجة عمياء من الغرور الأدبى، أما (هاينـه) فعنـده الفـن الرومانسى يوحى باللامحدود، وتصبح رغبة لإيجاد ذلك اللامحدود خلال المحـدود والتوفيق بين الحقيقى وغير الحقيقى عند (فيرجايد)، والعودة إلـى الطبيعـة عنـد (روسو)، والتعلق بالعجيب ومخالفة المألوف عند (بابيت)، وعند آخرين : هـروب من الواقع، سوداوية، عاطفية، ذاتية، عاطفة أكثر منها عقـل، العجيـب والمثـير، الغربة والغرابة، الطريقة السحرية فى الكتابة، ثم يحصر (فرست) هذه التعريفـات فيما يتمتع بالجمع مثل ما يأتى فى قول (جوته) و (بابيت) و (هاينه) ، أمـا المنـع فهو ما يقع عليه الخلاف[٥١].

ولاشك أن المتابع للحصر التصورى للمصطلح سوف يصل إلى أن ثمـة تداخلا واضحا لتيارات واتجاهات أخرى سـوف تتبلـور وتنفصـل عـن المنبـع الأصلى، والأهم من ذلك ما يمكن أن يضيفه (فريدريك) بقوله "إن الرومانسى، ليـس محض نوع بل هو كذلك من عناصر الشعر ... وبهذا المعنـى تكـون الكتابـة الإبداعية جميعا رومانسية إلى حد وهكذا أصبحت هذه الصفة تطلق على (شكسبير) كما تطلق على (دانتى) و (سرفانتيس)"[٥٢].

وهذا التحرر الجميل هو بداية إطلاق التصور ليتجـاوز حـدود المدرسـة الأدبية المناهضة للكلاسية فى أواخر القرن الثامن عشر، إلى ما يحمـل التصـور على تقنية فنية ورؤية كونية تنسحب إلى عموم الجنس الأدبى الذى ينضوى علـى الارتقاء بالجنس البشرى– شأن الفنون كافة – وتختلف الرؤى فيه – شـأن الفنـون

كذلك- بمدى تحقيق التوازن بين المادى والوجدانى، وما يمكن أن تتصـــرف إليــه كينونة الإنسان فى رقيها باحتواء الخير وقدرتها على مواجهة الشر.

أما (مجدى وهبة) فإنه حينما يعرض للتصور يفصل بين منحاه العام فـــى ابتغاء تحريره، وخصوصيته فى الأدب، على أن تنصب تلك الخصوصيـــة علـــى توجهات المدرسة الأدبية، بينما يأتى المنحى العام لديه مشتملا المدرسة الأدبية فـــى مناهضتها للكلاسية ثم يرادف بعض حصر كل من (كودن) و (فرســـت)، فيقـــول "ويراد بها بصفة عامة حالة نفسية أهم خصائصها زيادة الحساسية وعـــدم القناعــة بما يمليه العقل والحكمة، ويندرج تحت هـــذا المعنـــى أزمـــات الإرادة، والقلـــق، والإفراط فى الاهتمام بالذات، وحدة الانفعالات، والرغبة فى الهروب مـــن الواقـــع الحاضر"[٥٣]، وذلك هو المنحى العام، أما خصوصيته فـــى الأدب فتنصـــب علـــى توجهات ثلاثة فى بلاد مختلفة، الأول منها هو المدرسة الألمانية فى أواخر القـــرن الثامن عشر بقيادة (فريدريك شليجل)، "وتتميز بالثورة على المبـــادىء والنواميـــس الجمالية الموروثة من أرسطو واستبدال الوجـــدان والانفعـــالات الشـــخصية بـــها، واعتبار الرواية النثرية أهم نوع أدبى يعبر عن عصر هذه المدرسة تعبير الملحمـــة عن العصر الكلاسى"[٥٤]، أما الثانى فينشط فى المدرسة الإنجليزية التـــى ظـــهرت أواخر القرن الثامن عشر أيضا على يد كل من (كولردج) و (وردزورث) كثـــورة فنية على الأوضاع الأرسطو طالية الشائعة بتحرير القوافى والإفراط فى المحسـنات البلاغية والاهتمام بالطبيعة فى الوصف الشعرى ليصبح الأدب متنفسا عن الـــذات، ثم تأتى بعد ذلك المدرسة الفرنسية والتـــى بلغـــت أوج ازدهارهـــا بيـــن ١٨٢٠ - ١٨٥٠ وكانت عنايتها بـــ (الأنا) والتعبير عن الشعور بـــالقلق والتمـــزق والحـــزن والهروب من الواقع إلى نزعة مثالية واكبتها بالضرورة صحـــوة دينيـــة مســـيحية واهتمام بالقضايا الاجتماعية[٥٥].

لتلتقى المدارس الثلاث بذلك على تصور أوحد يعنى بمناهضـــة الكلاســـية عموما وبالإعلاء من شأن الذات وطغيان الحس الجمـــالى وســـيادة روح الحـــزن والقلق فى امتزاج الإنسان بالطبيعة، والرضوخ المطلق للقدرية، ما وقع منـــها علـــى الجبرية أو الاختيارية، وتخفت النزعة الأبيقورية ، ويعلو التلذذ بالألم، انطلاقا مـــن الإيمان بالمثالية المطلقة، فضلا عن حفاوته فى مجال الفنـــون بـــالصور الخلابـــة المفعمة بالمياه والتى كانت تزين الحدائق الإنجليزية تواصلا مع نهج الإعلاء مـــن شأن الصورة الفنية فى التقنية الإبداعية[٥٦] وكعادته يحاول (أحمد زكى بـــدوى) أن

يجمع شتات التصور، ولكنه يخرجه تماما من دائرته الأولى المحددة إلـــى طلاقــة دلالته، انطلاقا من اعتبار (الرومانسية) فلسفة عامة فى الأدب، ولم تعد مقصـــورة على التوجه الاصطلاحى الأول وحسب، فهى "اتجاه فى الأدب نحو التحــرر مــن القواعد القائمة والتقاليد الموروثة وحب الطبيعة وتغليب المشاعر الذاتية والإغــراق فى العاطفة والخيال على العقل والمنطق والرومانسية من وجهة النظـــر الفلســفية إطلاق الموقف الفردى وإثارة الشعور فى أغمض صـــوره، والاعتقــاد بلانهائيــة الوجود ولا نهائية التقدم فى التاريخ"[٥٧].

ويمكن لهذا التصور أن يحظى – إلى حدما – بالجمع والمنع فــى منحــاه التجريدى نحو فعالية المصطلح قديمـــا وحديثـــا؛ بمـــا يؤكـد مصداقيــة الجدليــة الاصطلاحية بين الأصل وفعالية الزمن بتخطيه الحدود الأولى ونشـــاطه المطلــق اتكاء على فرضية اعتماد المدرسة الأدبية علـــى الأصــل النظــرى فــى نظريــة (التعبير) والتى دارت حولها جل التصورات قبل استقرار التصـــور المصطلحــى لتصبح مقولة (لاسيل) "الرومانسية عالم الأنسحاب من التجربة الخارجية للتركـــيز على التجربة الداخلية"[٥٨]، ومقولة (لوكاس)"إنها الحلم النشوان"[٥٩] جزءا من الذاتيــة فى (التعبير)، والفردانية فى التوجه.

عموما، فإن التصور ينحصر فى قصـــص القــرون الوســطى الشــعرية والنثرية والتى تعنى بالبطولة والمغامرة والحــب والمثاليــة والخيــال والغمــوض والذاتية مارد الصوت الدال إلى (رومانسى)، أما إذا وقــع النســب علــى صيغــة المصدر الصناعى (رومانسية) فإن التصور يحتوى توجــــهات المدرســة الأدبيــة بخصائصها الفنية المناهضة للكلاسية، والتى ازدهرت فى أواخـــر القــرن الثــامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشـــر فـــى كــل مــن ألمانيــا وانجلــترا وفرنسا؛وما يمكن أن يخرج به إلى التجريد للنشاط الفعال فـــى الواقــع المعــاصر متجاوزا حدود النوع، وينشط ليصبح خاصة عامة فى الجنس الأدبى، أوتوجها فنيــا نظريا وتقنيا يمكنه أن يفلت من أسر التاريخ متمثلا بعضا من تلك التصورات التــى وقع عليها فى الأصل، والتى بلغت عد الحصا، غير أن هذه التصورات لابـــد وأن تجتمع بالضرورة على تصور أوحد للإجازة الاصطلاحية، وهذا التصور هــو مــا يتمثل إلى حد كبير فى كل ما يتصل بإزكاء الجانب الروحــى الوجدانــى والذاتــى والفردى والضعيف، على حساب المادية الجماعية المطلقــة والطاغيــة فــى فلــك الصراع بين الخير والشر والمعنوى والمادى.

وشأن العرض أن يصبح فعلا أو رد فعل طارىء؛ أما الجوهر فله الفعالية المطلقة، وما دامت فلسفة النظرية معنية فى الأصل بالجواهر؛ فإن هذا ما يدفعنا إلى التساؤل؛ هل الرومانسية عرض أم جوهر؟ وبمعنى آخر، هل كان تفجرها وتجليها نظرية فكرية مجردة أم كانت رد فعل مناهض طارىء وحسب؟ ومثل هذا السؤال هو ما يجب أن يشغل أذهاننا إزاء أى تحول فى منهج التفكير البشوى، وإذا ما كان التصور هو الأصل والصوت الدال تابعا له فى آلية الوضع؛ فإن نظرية المصطلح النقدى تتجلى فى حفظ استواء هاتيك المناهج الفكرية حال تأصيلها لملابسات التصور وأيديولوجيته، ثم مدى مساهمته فى البناء الحضارى سلبا أو إيجابا، ليتحول التاريخ إلى عنصر فعال فى تحقيق منظومة التطور، ويتمثل فى الوقت ذاته مناوشات إثارة ما خمد من جمر تحت الرماد فى تلك التصورات المصطلحية ثم معاودتها الكرة بين الحين والحين.

إننا أمام (الرومانسية) إذا ما حاولنا طرح المنحى العرض نجد أنفسنا فى غمرة من التصورات مردها فى الأصل إلى مناهضة الوضع السائد والمألوف، وتلك فى حد ذاتها علة كفيلة بالتحول إذا ما أدركنا أن الفنان متمرد بطبعة، قلق بتكوينه، أو كما يقول المتنبى "على قلق كأن الريح تحتى"، ثم هو دائما فى محاولة دءوبة للبحث عن عالم أجمل وأكثر مثالية ورفاهية لكل بنى البشر، غير أن الهوة تظل على حالها من الاتساع بين المثال والواقع، لأنه فى نهاية المطاف (مجتمع) بشرى سيظل فيه من الخير مالا يسع الجميع وفيه من الشر مالم تقدر على رفعه رسالات السماء ولا فنون الأرض، ومن هنا وقع ذلك الصراع الأبدى بين الخير والشر، والبقاء والفناء، والتعب والراحة، والشقاء والرفاهية، والظلم والعدل، والغضب والرضا، والطمع والقناعة، والقوة والضعف... إلخ، وكلها أضداد، والشيء لايحيا إلا بضده، وكأن عليها استواء الأرض وميزان الحياة، بما يدفع إلى القول بأنك كلما حاولت تحقيق إيجابيات بعضها كان على حساب إيجابيات البعض الآخر، وكأنك تحاول إصلاح ضلع معوج، غير أن ذلك لايثبط عزيمة محاولات التأصيل التى تفاوتت فى رعايتها المنحى الفكرى والفلسفى للتصور بين الأصل وفاعلية الزمن على اثنتين لاثالث لهما، الأولى يمثلها المنحى المادى والثانية تقع على المنحى الروحى والوجدانى، وتشمل الأولى كل الجوانب المادية فى الحياة بما فيها طينية الإنسان، وكل ما يدنو به إلى الأرض فى سمت خلقه لإعمارها، أما الثانية فتحوى مثاليات القيم الإنسانية الأخلاقية، ولأن روح بنى آدم من روح

الله(٦٠)، فهى تتمثل جوانب الديانات وأعراف الأخلاق وكل ما يصعد بها إلى السماء، أو إلى ما هو أعلى من مثاليات الفن وجماليات المتع الوجدانية، وتتسع هذه النظرة إلى إدخال فعاليات أخرى قد لا تتسق مع المفهوم الأخلاقى فى اعتمادها على اختيارية الفعل الإنسانى(٦١)، ومدى تطويعه لما يرتبط بهذه الوجدانيات أو الجانب الروحى. ولا تلتقى فعاليتهما معا فى الفن إلا من قبيل محاولة التكامل وتحقيق علية الجوانب الإيجابية فى أضداد الحياة، أما إذا تفوقت إحداهما على الأخرى فثمة تصدع يعترى منهجها لا يلبث أن تتبعة محاولات أخرى لإحداث التوازن كلما انتابته زئبقية الأضداد.

على هذا الأساس يمكن أن ننظر إلى سلطان الفن فى الفلسفة اليونانية وكونها أصلا نبحث عنه بتحقيق ذلك التوازن بين المادى والروحى، وحتى إذا ما تردت الأوضاع السياسية والاجتماعية فى عصور الانحطاط؛ كان من الطبيعى أن تختل معها موازين الأضداد، لصالح فئة معينة أو جماعة بعينها استطاعت أن تجعل من المعايير الروحية فى الديانة المسيحية شركا لطغيانها على المعايير المادية، وجاء صلف الكنيسة، الأمر الذى كان مآله إلى الدخول فى موجات متلاحقة من الظلام والتخبط، ليصبح من الطبيعى أيضا أن تنهض منظومة الفكر البشرى على محاولة إعادة التوازن بالإعلاء من شأن المادى وإحكام العقل، وتحقيق مآرب سلطة أخرى وجدت هويتها فى الفلسفة اليونانية كما وجدتها فى التقنية الفنية فى المثل الأعلى الاتباعى على ما كان عليه من انتظام وتحديد وعقلانية، علها تكون الدفة التى توجه الشراع وتعيد استواء السفين على تلاطمات أمواج الزمان فكانت الكلاسية.

ولما اشتد عودها، واستوى أمرها، وانصرفت إليها التوجهات جملة، اختل سفينها مرة أخرى وأصبح فى حاجة إلى إعادة توازنه، فكان ما كان من أمر (ديكارت) و (اينشتين)، و بدأ الحراك الاجتماعى لطبقة (البورجوازية).

وجاءت (الرومانسية) عرضا وجوهرا محاولة تحقيق التوازن بين المادى والروحى مرة أخرى بعدما أسرفت (الكلاسية) فى انصرافها إلى العقل والاتباعية والمحدودية، وحاولت (الرومانسية) من جانبها أن تحقق الذاتية والفردية بما يتسق مع ما قال به (أرسطو) من طواعيتها لنظرية (التعبير)، ومحاولة الارتقاء بالروحى والوجدانى إلى مرتبة أسمى من تلك التى فقدت هويتها فى (الكلاسية)، حتى أن (هوكس) يعرف الرومانسية بقوله "هى محاولة فى مواجهة العوائق الواقعية

المتزايدة، للاحتفاظ – أو تبرير – تلك النظرة الموهومة عن العالم والحيـــاة، التـــى تجيء نتيجة لمزاج خيالى بين المألوف والغريب، وبين المعروف وغير المعـــروف، والواقعى والمثالى، والمتناهى واللامتناهى، والمادى والروحى والطبيعى وما فـــوق الطبيعى (وليست الأزواج السالفة من المصطلحات متساوية طبعا فى المعنى)، فـــهى تمثل سبلا مختلفة لصور كشف الواقع (الرومانســـى) عـــن نفســـه فـــى الأمزجـــة المختلفة"[٦٢]، فهى تزاوج إذن بين الجوهر والعرض الذى لـــم يتوقـــف عنـــد حـــد المناهضة وحسب؛ بل باحتفائها بتلك الثورة الاجتماعية التى واكبت عصر النهضـــة ونهضت على أكتاف (البورجوازية) التى صارت الكفة الأرجح فى احتواء مقـــاليد الأمور، لتفلت السلطة من الاتباعية العمياء إلـــى النهضـــة المســـتنيرة، ويتحـــول الانطياع من سلطة إلى أخرى بما يؤكد اتكاء الرومانسية علـــى محـــاور التغيـــير الثلاثة – كما وقعت (الكلاسية)– ليأتى المحور العلمى أو الفلسفى فيما اتســـق مـــع نظرية (التعبير) عند (أرسطو)، والمحور الفنى فى محاولة تحقيـــق الاتـــزان بيـــن المادى والروحى كحاجة ملحة دائمة، اما المحور الثالث فيكمن فى فعالية المنحـــى الاجتماعى بعلية سلطة البورجوازيين، كما خضعت (الكلاسية) فى سالف عهد لعلية طبقة الملوك والأمراء والنبلاء.

فجوهر (الرومانسية) الذى انبنت عليه فلســـفتها– فـــى تبنيـــها التصـــور المجرد– هو محاولة تحقيق التوازن بين المادى والروحى بعد اختلالـــه بـــانصراف الكلاسية كلية إلى الجوانب المادية المرتبطـــة، بـــالمحدود والنظـــامى والعقلانـــى والركون إليها احتماء من السلطة الدينية التى طغـــت روحانياتـــها علـــى ماديتـــها، وكأنها سلسلة لا تنفض حلقاتها بين الفلسفة اليونانية وتجليها فـــى محاولـــة تحقيـــق التوازن بين المادى والروحى حتى صاحبتها حضارة عظيمة فى العلـــوم والفنـــون على حد سواء، والعصور الوسطى فى عنايتها بالجانب الروحـــى علـــى حســـاب الجانب المادى، ثم الكلاسية والمحاولة الأولى لإحداث التوازن[٦٣]، إلى أن تجاوزتـــه فجاءت الرومانسية بالمحاولة الثانية. وقد لا تخلو هذه النظرة عند البعض من كثـــير أو قليل من الشطط، إلا أنها تحتمى فى ساترين أساسيين يرتكز الأول على نظريـــة (التعبير) ورد الفعل الجوهرى المباشر لتقنيـــة التوجـــه إليـــها، فتمثـــل التصـــور المصطلحى للمدرسة الأدبية ثم ما استطاع أن يتجرد ليصبح عنصـــرا فنيـــا مـــن عناصر الأدب، إنما يتجسد فى كونه نمطا من أنماط التعبير، والثابت أن هذا النمـــط ينبنى على تحقيق التوازن الضدى بين (الكلاسية) و (الرومانســـية) حتـــى تحقـــق

طغيان الجوانب الروحية والوجدانية فى هذا الاتجاه، أما الثانى فمرده إلى أن فاعليه الزمن مازالت تحمل من التصور المجرد ما يمكنه الفعالية فى الواقع الآنى وعلى شاكلته ما كان من أمر تصور (الكلاسية) وتبنيها نظرية (المحاكاة).

بالرغم من ذلك فإن علة النشأة تعتمد – بما لا يدع مجالا للشك – فعالية الأصل الاجتماعى، والذى يأتى كعرض يمكن أن يتماهى عند حدود الجوهر، وعندما يرد (تليمة) إلى ذلك الأصل فعاليته؛ إنما يضع بذلك محور الأساس الأول لتفعيل التغيير، وعندما يتحدث عن سلطوية (البورجوازية) على تبنى الرومانسية[٦٤]، فإننا لا نملك إلا أن نسلم بطواعية التوجه لها، ليقع بذلك علىجوهو المدرسة الأدبية الفلسفى، وهذا قد يختلف إلى حد ما عن جوهر التوجه الفلسفى للمصطلح فى المنحى المعاصر، أو بمعنى آخر، مدى فعاليته الآنية بعد انقراض هذه التركيبة الاجتماعية التى كانت مسوغالنشأته؛ إلا أن تأتى هذه الفعالية وفق نظرية (التناصية Intertextuality) على اعتبار (النص الكتابى) جماع ما قرأ المبدع من نصوص سابقة عليه، فيتعانق جوهر النشأة مع جوهر المجرد فى احتواء التصور المصطلحى.

ومن هنا وقعت (الرومانسية) على النزعة الفردية بدرجاتها المختلفة، بدءا من تمردها على كل ما هو سائد ومألوف وانتهاء بردوخها واستسلامها التام للقدرية؛ بل وصولها إلى حد التلذذ بالألم لتصبح المثالية زيفا، والحزن والشعور بالغربة والقلق والتوتر والإحساس بالانكسار والتشاؤم ضعفا ووهنا، وبدا أن الروح فى تهويماتها صارت إلى درجة من الشفافية الهشة التى تهاوت فى أول مواجهة لها مع الواقع بعدما طغى ذلك الحس الروحانى على معطيات البقاء المادية مرة أخرى، ليصبح الإنسان أشد عرضة للفناء لا التفانى، وكأنما تكسرت أجنحتها العصافير، ووسعت أجسادها الجراح، حتى صارت نهبا للجوارح أو كما يقول (محمود ذهنى) "إن صورة الفارس الرومانسى البطل لم تلبث أن اهتزت هزات عنيفة وسريعة انتهت به إلى أسير كسير فى جزيرة سانت هيلانة، وانتهت بفرنسا إلى بلد شبه محتل، وانتهت بأحلام اليقظة التى كانت تعيشها الرومانسية إلى كابوس ثقيل فى ليل حالك الظلام"[٦٥].

وليتنا كنا نملك هذه القراءة الواعية للتاريخ، وليتنا كنا نتمثل جوهر الفنون ومعطياتها وتجليها فى قيادة الفكر البشرى نحو ما يصبو به إلى الحدس ومحاولة قراءة المستقبل، إنها نسخة منسوخة من الماضى، تلك التى وقع عليها الواقع

العربى بتكوينه الاجتماعى على شبيهه الغربى، فمثلما كانت أوربـــا تســعى إلــى توازن الحياة من خلال (الكلاسية) باتباع النموذج الأمثــل والمثــل الأعلــى عنــد اليونانيين، سعت العربية إلى ذلك أيضا فى فترة زمنية لاحقـــه، مــن إرهاصــات الاتباع عند (الطهطاوى)، ثم استواؤها عند (محمود سامى البارودى)، حتى اكتملـت رحلة البعث والإحياء فكانت الاتباعية فى العــودة للنمــوذج المشــرق فــى الأدب العربى والذى وقع وفق رؤى هذه الفترة على العصر العباسى فكان ما استقر عنـــد (شوقى) و (حافظ) صورة حية لما استقرت عليه (الكلاسية) فى الغــرب، وتتشــابه إلى حد كبير فلسفة النشأه الاجتماعية واتساقها الطبقى فى كل من الغرب والشــرق، وحتى أن التحول من (الكلاسية) إلى (الرومانسية) كما اقترن بــالثورة الفرنســية - فى رأى البعض- فإن على شاكلته ما كان من ثورة يوليه سنة ١٩٥٢، وفى الوقــت الذى كانت تلفظ فيه (الرومانسية) فى العالم آخر أنفاسها كانت جنينــا يتخلــق فــى العربية على أيدى (المنفلوطى) و (المازنى) و (أحمد رامى) و (على محمود طـــه) و (أبى شادى) ومطران ... وغيرهم، وما هى إلا سنوات قليلات حتـــى أصبــح ذلك الجنين شابا يافعا تملك المجتمع العربى، وتعالت الآهات، وبدا الاستسلام التــام، والتلذذ بظلم الحبيب، والتغنى بقسوته، وفى الوقت الذى كان يملأ فيه العالم صيـــاح العلم والتكنولوجيا، كنا لا نملك إلا (النواح)، حتى استشـــرى الضعــف والوهــن، وتعلق الجميع فى خيوط (الرومانسية) الواهية، والتى صارت مخــدرات يتعاطاهــا الناس بأمر القانون، إلى أن وقعت كارثة سنة ١٩٦٧ .

أصبح التغيير ضرورة ملحة إذن، وانضوى العالم مرة أخرى تحت لـــواء المادية، ولكنها جاءت هذه المرة حادة فى تحولها، لأنها تمثلت الواقـــع، وأصبحــت رؤى عينية فى كل المجالات، ودعا المفكرون إلـــى الاحتفـــاء بـــالعلم فـــى شـــتى التوجهات، "ودعوا إلى فن موضوعى يتجاوز أوهام الرومانسيين، وإلى (نقد علمــى) مؤسس على تقدم العلوم، واستعانوا فعلا بـــالعلم فـــى دراســـة التجربـــة الجماليـــة والطبيعية الشعرية إبداعا وتذوقا"[٦٦].

غير أن التحول من (الرومانسية) إلى (الواقعية) وإن كان حادا فى حتميتـــه؛ إلا أن هذه الحدة لم تقع على ما هى عليه إلا مـــن استشـــراء فعاليـــة المدرســـة الأدبيـــة الرومانسية، حتى خرجت منها أذرعا صارت اخطبوطا أفعوانيا يحاول التملص مـن المواجهة مع (الواقعية)، وقبل أن يرضخ الفكر البشرى تماما لنظريـــة (الانعكـــاس)؛ كانت محاولات الابقاء على نظرية (التعبير) قد أفضت إلـــى مداخـــلات تجريبيـــة

ومذهبية تمثلت الجدل بين النظريتين، وبدا إعمال (الرومانسية) و (الواقعية) على حد سواء فيما وقع على هذه التجريبية والمذهبية، وذلك من قبيل وقوعهما على الضدية، فكانت الطبيعية والرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية والوجودية مداخلات محددة لتحقيق التوازن بين المادية والروحية، ووقعت على الأصول الثلاثة الكبرى (الكلاسية) و (الرومانسية) و (الواقعية)، وفى الوقت الذى اضطجعت فيه (الطبيعية) على (الواقعية) كانت محاولاتها للبحث عن مسوغ يعلى من شأن تصورها الفلسفى (الأبيقورى) بتحقيق اللذة بغير ألم، والانسياق وراء الغرائز باعتبارها سنة الطبيعة، وهى مغالطة تحاول رفض علة الألم عند الرومانسيين وعندما تنزع (الرمزية) إلى الإحلال محل الطبيعية فى التعبير عن الواقع؛ فإنها عادت إلى الذات والتعبير عن العواطف والأفكار من خلال التلميح، وكأنها محاولة لإحداث التوازن بين طغيان الطبيعى المادى ومنحاها نحو عوالم الروح والمثل والارتقاء الوجدانى، وذلك بعض ما قامت عليه (الرومانسية)، ومثله ما كان من أمر (السريالية) و(الدادية) و (الوجودية) فى وقوعها على محاولة تحقيق الاتزان مع الأصول الثلاثة الكبرى، غير أنها كانت أكثر تفاعلا مع (الرومانسية) و (الواقعية) فى مراحل مسارات التشكل المختلفة لتحقيق التوازن بين المادى والروحى، وهذا ما يمنح سلطة القبول لمقولة (تليمة) بأن "فقدت الرومانسية طاقتها الغنائية وانتهت إلى اتجاهات رمزية وطبيعية وسريالية ووجودية ولاعقلية وعبثية ... إلخ"[٦٧]، فى حين يرد كل من (محمود ذهنى)[٦٨] و (سيد النساج)[٦٩] أصول (الطبيعية) و (الرمزية) إلى (الواقعية) وترجع نظرة (تليمة) إلى المنحى الفلسفى للتصور، بينما يعنى كل من (ذهنى) و (النساج) بالمنحى التاريخى.

وحرى بنا أن نؤكد أن ظهور أى من هذه المدارس والمذاهب الأدبية لا يمحو بالضرورة الكلية ما سبق إلى الوجود؛ ما ارتبط التصور بالتجريد الفلسفى والمنحى التقنى، حتى أن (الكلاسية) ما زالت تأتى فعاليتها – عند البعض- من منشئها وحتى يومنا هذا، وكذلك (الرومانسية) و (الواقعية) وثمة حقيقة أخرى يشير إليها (تليمة) وهى أن "كل مدرسة ونظرية تحتفظ بجوانب باقية من المدارس والنظريات التى سبقتها"[٧٠]، ويمكن أن نضيف؛ مالم تكن منبنية عليها أو مناهضة لها، لتصبح قاسما مشتركا فى النشأة والفاعلية.

الواقعية Realism :

بدأ إعمالها فى الحقل الفلسفى كمذهب يعنى بتقرير العالم الخارجى مستقلا عن الفكر، غير أنه بتمثله نظرية (الانعكاس) أفضى إلى معنى معاكس وفق النظرة الأفلاطونية التى ترمى إلى أن العالم الخارجى إن هو إلا انعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى[٧١].

وكون (الواقعية) ترمى فى علم الجمال إلى تمثل الأشياء بأقرب صورة لها فى العالم الخارجى[٧٢]، لا ينضوى بالضرورة تحت لواء التصور فى الحقل الفلسفى، بل إنها يمكن أن تنشط بتصور مغاير وفق سلطة أصحاب الحقل المعرفى الأدبى فيعتمدون لها فلسفة مغايرة تماما، حتى أنها أصبحت فى الفنون إعادة لإنتاج الواقع بكل دقة، كما وقع الأمر عند (كوربت) الفرنسى الذى نزع مع قرنائه نحو الإنتاج الفورى لما بين الأيدى من تجربة اجتماعية وحسية تأثرا بالتصوير الفوتوغرافى والضوئى[٧٣] والثابت أن "الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب، فيتحدث (شيلر) فى كتاباته عام ١٧٧٨ عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم (واقعيين أكثر منهم مثاليين) وينقل إلى ميدان الأدب نفس المقابلة الفلسفية"[٧٤]، وظل التصور السائد عن مقابلة الواقعية بالمثالية هو المهيمن على حدود التصور، ولأن (الرومانسية) كانت أكبر من أن يحتويها ضد؛ فإن تصور (الواقعية) ظل على حاله من القلق، خاصة وأن المثالية فى الأصل واقعة على التصور فى حقله الفلسفى، أما وأن تأتى إلى حقل الأدب على سبيل التضاد فإن ذلك ما يجحف حق (الواقعية) بردها إلى كل ما هو لا مثالى، ثم إن هذه المثالية وإن كانت قيمة مطلقة؛ فإنها فى المنحى التطبيقى تتمتع بقدر كبير من المرونة النسبية انطلاقا من الأصول النظرية والفلسفية التى تردها إلى الذاتية، والتى كانت تشكل المحور الفكرى التجريدى لتقنية (الرومانسية)، لذا كانت مرمى التحول الذى وقعت عليه سهام (الواقعية) فى فتوحاتها الأولى.

ولم يستقر التصور المصطلحى إلا على أيدى الكتاب الفرنسيين، بدءا من المحاكاة الأمينة للواقع إلى أن قام (شامفلورى Champflory) بنشر مجموعة من مقالاته عام ١٨٥٧ تحت عنوان (الواقعية) وبدأت تظهر ملامح المدرسة الأدبية التى تبتغى فى الفن تمثلا دقيقا للعالم الواقعى، وأن يتحتم دراسة الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف، كما ينبغى أن يؤدى الفن هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف المتحيزة والنزعات الشخصية[٧٥].

ولم تقع (الواقعية) بهذا التصور على فرش من القبول والخضوع، ولكنــــها اتهمت بادعاء الموضوعية والتحرر من النزعات الشخصية واعتبار ذلـــك تســترا خلف ذريعة الاستهتار واللامبالاة الأخلاقية إلى أن كانت محاكمة (فلوبـــير) علــى قصته (مدام بوفارى) عندما امتدت واقعيتها إلى إبراز الجوانــب اللاأخلاقيــة فــى النفس البشرية[٧٦].

ولم يكد يذاع أمر (بلزاك) حتى كانت (الواقعيــة) علــى مــرأى ومســمع الكثيرين ممن أيدوها والتفوا حولها، لما وقعت عليه مقدمته التى طرحها فى مســتهل مجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) من قناعة أدبية، حيث بلغت حدا كبيرا مــن السخرية المنتمية إلى فلسفة الواقع والتى تصور مأساة الإنسان[٧٧]، وكانت رؤيتــه الكونية والفنية آنذاك بمثابة الإعلان عن انطلاق المذهب الواقعى فى بداية النصــف الثانى من القرن التاسع عشر[٧٨].

وكما أن (الرومانسية) قد نهضت على أكتاف (البورجوازية) الأوربية، فـإن المتأمل فى نشأة (الواقعية) يلتمس إلى حد كبير ما صنعه (بلـــزاك) حتـــى اتســمت أعماله بذلك الطابع الجديد والمميز عما كان مألوفا وسائدا فى حقب (الرومانســـية) السابقة عليه، ولأن "لكل فعل رد فعل مساوله فى المقدار ومضاد له فـــى الاتجـــاه"، جاءت واقعية (بلزاك) على مدى مناهضة (البورجوازية) وما كانت عليه من صلـف واستغلال وجشع، ثم صراعها من أجل الثراء والســـلطان؛ حتـــى طغـــى الإيمـــان بالثروة على الإيمان بالعقيدة والمثل العليا[٧٩]، مصورة الحياة الواقعية تصويرا أمينـا فى الوقت الذى انغمست فيه أقلام الشعراء فى أسطورية القول، ومجافـــاة الواقـــع، والجرى وراء مثالية عالم لا يملكون منه سوى الحلم، غير أن هـــذا العـــالم بـــدأت تتشكل ملامحه لا من سبيل الشعراء؛ ولكن من سبيل الواقع المـــادى، الـــذى بـــدأ يحتفل بالآلة، التى جاءت لتدوس الكثير من التخلف والكثير مـــن القيـــم الإنســـانية المثالية، إلى أن فرضت سطوتها على العـــالم، وبـــدأت تنشـــط الذاكـــرة العلميـــة، وتستشرى رويدا رويدا حاجات الشعوب المادية، التى تضمن لها واقعا أمثلا بـــدلا من خيال أسطورى عقيم، "وقد كانت الواقعية تعبيرا عن ذلك الروح الجديـــد الـــذى سيطر على الحياة فى ذلك الوقت وهو (الروح العلمى)، فقد ترك الواقعيون خيـــالات (الرومانتيكين) وأحلامهم، وراحوا يلتمسون الحقيقة فى الواقـــع الملمـــوس، فليـــس للواقعيين إيمان بعالم علوى فوق المحسوس، ولكنهم يؤمنون بالحقيقة الواقعة، وهـــذه الحقيقة يمكن الوصول إليها عن طريق التجربة"[٨٠]، ولعل ذلك كان أحـــد تجليـــات

العصر الذى بدأ ينطلق من الفكر المجرد فى توجهاته التى تجمع العلم والفن علــى ظهرانية الواقع لينتقل إلى واقع أكثر جمالا؛ لم يكونوا بالغيه إلا باتســاق منظومــة المادى والروحى التى راحت ضحية التشتت والفردانية الضعيفة والإغراق فى عــالم هلامى لا يسمن ولا يغنى من جوع.

ولعل التقدم العلمى الذى شهده النصف الثانى من القرن التاسع عشر فــى شتى العلوم الطبيعية والتطبيقية والرياضية، وما أفضى إليه من مخترعات أزهلــت العالم، كان له مفعول السحر الذى تجاوز سحر البيــان حتــى انصرفــت المثاليــة البشرية إلى العلم والعلماء، وبات على الفن أن يعيد صيانة أدواته، بعــد مــا كــان مرأة الحضارة فى عصر النهضة، وعندما كان الفارس الذى قاد التحول فــى كــل العصور، حتى وقع تحت سطوة التبعية فى عصور الانحطاط ، واكتفــى بتوطيــد القواعد وفق ما تنسجم مع ميول الطبقة الحاكمة، لذا كانت ثورة الواقعيــة الحقيقيــة فيما وقع عليه (بلزاك) من تصدع هذه الطبقة وصراعها المحموم علىالسلطة حتــى أفقدت الناس هويتهم وصاغتهم حسبما يكفل لهم السطوة والســيطرة عاــى مقــاليد الأمور ولولا أن كان ذلك التحول وفق ما اتسق مع تجريدية الفكر حتى كان إعمــال النظرية العلمية فى التقنية الأدبية؛ما استطاعت (الواقعية) أن تحفظ للإنسان اتزانــه بين العلوم والفنون، وبين المادى والروحى، "والعلوم من شأنها أن تنمــى الواقعيــة فى النفوس، كما أن الحياة الاقتصادية قد ازدهرت فى ذلك القرن بفضــل اخــتراع الآلات، والاهتمام بالاقتصاديات ينمى الواقعية فى النفوس أيضا"(٨١).

إن ثمة نتائج ملموسة أصبحت ظاهرة على أفنانها بين يدى الإنسان، وثمــة طوالع فى شجرة الحياة هى أشد وطأ من طوالع شجرة الحلم، قــد حولــت قطــب (الرومانسية) إلى اتجاه معاكس، فكان مرســاه علــى (الواقعيــة)، بعدمــا فقــدت (الرومانسية) زخمها بعد حدود سنة ١٨٣٠، وبالرغم من ذلك فقد ظل التمييز بيــن (الرومانسى) و (الواقعى) " أكثر سيولة مما توحى به النظريــة النقديــة فانصــهار (الواقعى) مع (الرومانسى) نجده بوضوح عند الشاعر الرومانســى (ورد زورث) قدر ما نجده عند الروائى الواقعى (فلوبير)" (٨٢).

إنها (الواقعية الأولى) التى حملت على عاتقها التحول ورصد التغيرات الاجتماعيــة التى تناوبت الإحلال بينها وبين (الرومانسية)، واستطاعت أن تمحــو الكثــير مــن المعتقدات والمعايير الفنية القديمة، وأبرزت وسائل جديدة كان مــن أهمــها ريــادة القصة والرواية لذلك القطيع الذى أتى على الكثير من مراعــى (البرجوازيــة) وإن

ظلت فى مرحلتها الأولى هذه فاقدة غاية محددة، أو هدفا محـــددا، غـــير مناهضــــة الواقع الفنى ومحاولة تغيير منحاه[٨٣]، خضوعا للواقع، عله يجىء اليوم الذى يمكــن أن يخضع فيه ذلك الواقع للفن، ما استطاع ذلك الفن أن يقود عجلة الحياة.

لقد فقدت (الرومانسية) بهجتها حال تفتق الأرض عن نبت (الواقعية)، غـــير أن رعاة هذه (الواقعية) أصروا على اتباع الملاحظة الدقيقة والتصويـــر المخلــص للواقع، وهذا ما يتنافر مع مبدأ (الرومانسية) فى التحول عن طريق الخيال الخـــلاق، وسرعان ما كتب التصوير (الفوتوغرافى) للواقع شهادة عجز (الواقعية) عن بلـــوغ غائية الخلق والابتكار التى توكأت عليها(الرومانسية) خاصة فى مسيرة مناهضــــة (الكلاسية)، وبدا أن ثمة جوانب إيجابيــــة قــد حفظــت لـــها ولايـــة ذات موقـــع (استراتيجى) فى مملكة الحكم الواقعية التى لم تكن قد وطدت أركانها بعد،ولم تلبـث هذه الولاية أن أعادت للفن ميزانه بعدما استبانت أن خيال الفنان لا يمكن اســـتبعاده من عمله، كما أن إعمال الذات وحالة المزاج الفردى جزء لايتجزأ مـــن أى عمــل فنى حتى ولو كان موضوعيا أو واقعيا. إنه الواقـــع كمـــا يـــراه الفنـــان ويحســه ويستشعره، إنها الرؤية الفنية والكونية التى تتجاوز حدود النقل المباشر إلى إجـــلاء فعالية الذات الإنسانية فى صهره وتشكيله بما يخرجه من الآلية إلى الإبداعية التـــى جعلته (بالونا) طائرا فى السماء وخيوطه مربوطه فى خشاش الواقع، مثلما كان مــن أمر الرسامين الانطباعيين حينما بدأوا بالملاحظة ثم أبدعوا ما انطبع فى وجدانـــــهم على غير ما كان شائعا من اهتمام بموضوعات تاريخية واسطورية قد تنبـــت إلـــى حد كبير عن الواقع المعيوش، "وهكذا نشطت (الرومانسية) من جديد فـــى أواخـــر القرن التاسع عشر. وأصبح اصطلاح (الرومانســـية المحدثـــة) يســـتعمل أحيانـــا وبخاصة فى الأدب الألمانى عند الإشارة إلى شعراء مثل هو فمانشتال، وجــــروج، وريلكه فى شبابه"[٨٤] وغير ماخلفته (الرومانسية) من فعالية مجردة بمـــا يتجـــاوز المدرسة الأدبية لطلاقة التصور، فإن لها كرة أخرى فيما أضافته إلى تراثها تحـــت وطأة (الميتافيزيقى) ومدى إعماله فى (الرمزية) (كما سيأتى بعد قليل).

ويبدو أن مشكلة (الواقعية) الأساسية تكمن فى مدى احتواء الواقع، ولكـــن هذا الواقع لم ولن يمكن لأحد أن يدخله المجال المصطلحى لمحاولة وضع حـــده أو تعريفه، على الرغم من معرفته، إنه كائن حى، زئبقـــى أحيانـــا وأفعوانـــى أحيانـــا أخرى، فإذا ما خلناه ثابتا؛ كان ثبات الجبال وهى تمرمر السحاب، مـــالم يزلزلـــها الماضى أو يهدهدها المستقبل، وإذا ما خلناه متحركا تشابكت علاقاتـــه، وتملصـــت

من بين يديك ثوابته، فليس لك منه إلا ما تحاول إنجازه من معرفـــة عنـــه، وهـــذا الإنجاز لاسبيل لتحقيقة إلا من خلال الذات وما استطعنا من سبل علميـــة وتقنيـــة، والسبيل الأول هو سبيل الفن وما أمكن أن يشحذبه ذاكرته (فى المرحلة الأولى مـــن مراحل التجربة الإبداعية) من معطيات العصر الثقافية، وذلك بالتحديد هو محـــور الالتقاء بين النظرية والأدب، وبين الواقع وما يمكن أن يتمخص عنـــه فـــى تمثـــل إبداعات كل زمان على حدة؛ ولما أوحى زمان (الواقعية) بها، كان فى تمثل الواقـــع مخاطرة التضحية بالذات، تلك التى لايستوى الفن إلا بحضورها، ولا تتشكل هويتـــه إلا بفعاليتها النسبية، وهى إذا كانت قد بلغت حدا متجاوزا فى (الرومانســـية) فإنـــه بات على الواقعية أن تجعلها مطيتها من أجل تحقيق مصداقية الفـــن فـــى الابتكـــار والإبداع، وهو ما يؤكده (تلمية) بما جعل الاتفاق معه منحى أساسيا فـــى التـــأصيل لفلسفة (الواقعية)، "وقيمة هذه النظرة أنها تعامل الواقع بأبعاده الثرية، وتنفـــى عنـــه السكونية والثبات، وتحرره من الجمود والسرمدية، وتتصوره فى صيرورة وتغـــير دائبين، وتجعل للذات فعالية إزاء الموضوع، فلا تضحى بها فى سبيل الوصول إلـــى قوانين نهائية"[٨٥].

وتتأكد مصداقية التوجه فى ربط الذات بالواقع بما يتسق مع ما سبق عنـــد (كودن) أيضا، فهو يرد الواقع إلى أصله الفلسفى على محورين أساســـيين، يرتكـــز الأول على نظرية الرسائل المتبادلة، والثانى على الترابط المنطقى، "أمـــا نظريـــة الرسائل المتبادلة Correspondence فهى تقـــترح أن العـــالم الخـــارجى يمكـــن التعرف عليه عن طريق البحث العلمى وتجميع البيانات والتوثيق والتعريـــف أمـــا الترابط المنطقى Coherence فهو يقترح أن العالم الخارجى يمكـــن معرفتـــه (أو ربمافهمه) عن طريق الإدراك التعلمى والتبصر ولذلـــك فـــإن الرســـائل المتبادلـــة تتطلب لغة مرجعية أما الترابط المنطقى فهو يتطلب لغة انفعالية، والأول يتضمـــن وجهة نظر موضوعية، أما الثانى فهو يتطلب وجهة نظر ذاتية، ولكن مـــع عمـــق اللغة لايتحتم وجود تقسيم بشكل مطلق"[٨٦].

بيد أننا أمام وجهة فلسفية أخرى تجتمع عليها المدارس الثلاث، عله تتجلـــى فلسفة التصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وتنتمى هذه الوجهة إلى ضرورة الفصـــل بين مستويين يضمهما التصور، الأول هو منحاه النظرى والتطبيقى بما يتسق مـــع فعالية (الفن للفن)، والثانى يتسق مع مقولة (الفن للحيـــاة)، مـــع إيماننـــا المطلـــق بصورية الفصل بينهما أيضا، لأن الفن للفن- فيما أرى- خطوة بينية لتحقيق الفـــن

للحياة، أو محاولةالارتقاء بها من قبيل جمع العلم والفن فى سلة الدائرة الفكرية والمجردة التى تجمع المنطق البشرى المادى والوجدانى فى منظومة واحدة، على ما هى عليه من اختلافات (أيديولوجية) بين النظرية ونقائضها، واختلاف تقنية العلم على حدة تجريديته العقلانية، والفن وعذوبة جمالياته الوجدانية، وحينما جاءت (الكلاسية) ابتغاء تحقيق الاتزان بين مادية العقلانية والنظامية، وروحانية النمط الكنائسى، وهلامية التصورات والشطحات اللاعقلانية، أو تحقيق (أيديولوجية طبقة الحكام والأمراء والنبلاء والاقطاعيين، أو محاولات الخروج من ظلمات الجهل إلى نيرات الأسلاف والأجداد، أو صياغة حياة أكثر نظامية وعقلانية؛ فإنه بدا على أى حال من الأحوال تجليها فى منحى المستوى الأول من خلال تحقيقها للنموذج الأمثل ومحاولة بلوغ مثالية عالمية تصبح بؤرة الارتكاز فى المنحى الإبداعى الاتباعى، بينما ما خلفته فى المستوى الثانى نمطا من الآلية التى حولت المجتمع إلى أتباع مقهورين، لا حول لهم ولا قوة فى النهوض بالتغيير الذى ظل قيد قيود تلك الطبقة الحاكمة والمستحكمة فى كل أسباب الحياة، ومن ثم فإنه لن تعود هذه (الكلاسية) إلا من خلال تمثل المثل الأعلى فى المنحى الفنى وما عليه من عقلانية ونظامية، أو المنحى الحياتى وما فيه من عبودية وقهر، لتختفى الكلاسية تماما بعد مداخلات النقد الجديدة بدءا من محاولات إحياء (الواقعية) إلى أن تمثل الأدب نظريته نهجا وتطبيقا وذاتا مخلوعة عليه من قبل هذه النظرية، أما فى المنحى الحياتى فإنها تناوبت الشعوب التى وقعت على شاكلة المجتمع الغربى حين ساد القهر والعبودية والاحتلال هذه الشعوب، وذلك بالفعل ما وقع فى الأدب العربى بين يدى (البارودى) و(شوقى)، حتى ذهبت أيضا إلى غير رجعة، إلا من خلال ما اعتراها من تجريدية التصور كنمط تقنى يمكن أن يقع فى النص لما هو خارج المستويين من قبيل فعالية القراءة السالفة واتساقا مع نظرية (التناصية Intertextuality) على اعتبار النص جماع ماسبق من إبداعات قرائية مضافا إليها ما استحدثه المبدع وفق روح العصر، أوما يمكن أن تقع عليه الناشئة فى محاولات التجارب الأولى، أو من أرباع الموهوبيين الواقعين على هامش العصر، أو فى غيبوبة الماضى، أو ما تحاول إعادة إرساء قواعده مرة أخرى بعض نظم الحكم الطاغية.

أما (الرومانسية) فقد أودعت المستوى الأول قدرا كبيرا من المرونة فى الشكل والحرية فى التجربة والتعبير، والرؤية العضوية والخيالية عن العالم والتى

أفضت إلى العديد من المسالك والإمكانات المثيرة، وأوصت بتجديد عجيب في الكتابة الإبداعية[٨٧]، حتى استطاعت أن تفجر دواخل الذات لتصبح التجربة حملا ثقيلا على المبدع لا ينحل إلا بعقدها، ثم هي استطاعت أن تجد معادلا موضوعيا بين الذات والآخرين من خلال الفن وبقدر مشترك بين المستويين الفني والحياتي إلا أن الحياة ليست كلها شعراء أو أدباء ليقع التوجه الحياتي على الضدمع التوجه الفني ففي الوقت الذي استطاعت فيه (الرومانسية) أن تحقق أعلى المستويات الفنية جمالا، من خلال تلقائية الصياغة، ومرونة التشكل، وقدرة الصورة على اجتياز عوالم (الميتافيزيقي)واللامعقول حتى بلغت قمتها في التواصل مع مداخلات النقد الجديدة خاصة في تفكيكية (بارت) حينما بلغت القصيدة حد (أسطرتها)، بل إن التعلق بهذا الأصل الفني السرمدي قد ساهم بقدر كبير في (نصية) النص الأدبي على إطلاقه سواء أكان قصيدة أو قصة أو مقالا أدبيا أو نصا نقديا؛ بيد أنها – ولا غرو – في المستوى الثاني قد بلغت بالمجتمعات إلى حد المرض والانكسار والتردي، ومن ثم فإنه كان من الطبيعي أن يتحول فيها المستوى الأول إلى قيمة مطلقة، يمكن أن يستل تصورها لإخصاب وتكاثر توجهات فلسفية أخرى تنشط في مجال الفن، إذا ما وصل المجتمع إلى درجة النضج التي تصرف الفن فيه إلى آلية حياتيه أخرى تتوقف عند حدود تقنين وسيلة لآلية الفكر البشري، أي أن الفن يصبح بطريق غير مباشر عاملا رئيسا وفعالا في تشكيل الذهن والوجدان اللذين يشكلان الحياة، بدلا من تشكيل الحياة بشكل مباشر، حتى يفلت من وطأة التبعية إلى درأة القيادة –وهذا أمر مرجأ فيه القول قليلا– وحتى يتحقق ذلك فإنه لا سبيل أمام الإنسان سوى الانصراف إلى واقع أكثر فعالية في قضاياه، ليقع على (الواقعية)، تلك التي بدأت عقيمة في تجليها الفني، إلى أن استوعبت ذاتية جديدة، غير ما كانت عليه في (الرومانسية)، تستطيع أن تطبع ذلك الواقع، بما للفن من قدرة وشفافية على استجلاء الأمور، لتشهد (الواقعية) على صياغة المستوى الأول بتحصينه من شطط (الرومانسية)المنبتة عن الواقع والتي تنهض على الحلم والضعف والانكسار، وهي في ذلك تطمح إلى شفرات لغوية جديدة تستمد قوتها من الواقع، ولا تنجو– أيا ما كان حرصها– من قليل من الجفاء الفني، لينطفيء ما وقع في (الرومانسية) على الإبهار، خاصة في توجهها الأول، غير أنه كان أشد ما تمثلته وما يمكن أن يقع بقدر متساو بين المستويين الفني والحياتي هو رفضها للنموذج المثالي في (الكلاسية) كنموذج إنساني عالمي، وانطلاقها من نظرة اجتماعية

لتفسير ذلك النموذج، كما أنها وضعت الموضوعات علـــى قدرهـــا مـــن الأهميـــة الفاعلية فى المجتمع، لا وفقا لشرف الموضوع أو نبله كما كان فى (الكلاسية)، ثـــم ما يمكن أن ينصرف تماما إلى المستوى الثانى باحتفائها "بموقـــف الإنســـان الـــذى يعيش فى مجتمع معين، لا هذا الإنسان الأخلاقى الذى لم يكن يواجه فى (الكلاسـية) غير الله، والذى كان إلى حد كبير مبتوت الصلة بما حوله، ومخلوع الجـــذور مـــن أرضه، ومعدوم الانتماء إلى وسطه"[٨٨].

فمرحلة البعث والإحياء للتصورات الثلاثـــة أصبحـــت رهـــن التاريخيـــة والاجتماعية فى (الكلاسية)، وحوصرت فى المستوى الفنـــى فـــى (الرومانسـية)، وتمخضت عن المستوى الحياتى فى (الواقعية الأولى) إلى أن يستوى أمرهـــا فـــى الواقعية الاشتراكية على معاودة المنحى الفنى نشاطه فيها، وبذلك تنطبع (الكلاسـية) بحضور المثل الإنسانى الأعلى الذى كان له نصيب فى المثالية (الرومانسية)، تلـــك التى ساهمت هى الأخرى بفعالية حضور الذاتية فى تجلية واقع (الواقعية)، والتـــى بدورها أجلت مثلا أعلى جديدا منتميا إلى الواقع لا إلى العلية المطلقة(الكلاسـية) أو المثالية الواهية (الرومانسية)، وذلك هو القدر المشـــترك الأدنـــى بيـــن المـــدارس الثلاث، تأكيدا لمقولة (تليمة) التأصيلية فى هذا الشأن[٨٩]، غير أنه كان أهم ما يمـــيز الواقعية وما سوف تستوى عليه فى منحاها الجديد هو رؤيتـــها للعـــالم، وقبـــل أن نخوض فى هذا التوجه يجدر الإعراج على ما وقع بين إرهاصات الواقعية الأولـــى والواقعية الاشتراكية من محاولات تجريبية ومذهبيـــة للخـــروج عـــن كـــل مـــن (الرومانسية) و (الواقعية) والتى تمثلت فى : الطبيعية، والرمزيـــة ، والتعبيريـــة، والدادية، والسريالية، والوجودية.

– الطبيعية Naturalism :

ينصرف هذا المذهب فى الأصل إلى حقل الفلسفة ويصـــل إلـــى مســـتوى النظرية التى ترد الطبيعة الكونية إلى الوجود بغير خالق، وتذهـــب عنـــد أبيقـــور الفيلسوف الإغريقى إلى التسليم بسلطوية الغرائز الطبيعية، وتذهب عنـــده مذهـــب اللذة بغير ألم، ومن ثم كان انسياق الإنسان فيـــها وراء الغرائـــز التـــى وضعتـــها الطبيعية فيه، حتى عارضت كل الأديان التى وضعت نواميسها للسيطرة على هـــذه الغرائز[٩٠].

وفى علم الجمال تتكيء على الفلسفة ذاتها بضرورة محاكاة العاطفة للطبيعة، ليتطور ذلك المعنى الجمالى بوطأته أرض الأدب ليصبح مراد فالمفهوم الواقعية فى محاكاة الأديب لعوالم الطبيعة وشرائعها ونواميسها، "فالمذهب الطبيعى يعتقد أن الإنسان ليس إلا حيوان تسيره الحاجات العضوية والغرائز، وأن العواطف والمشاعر والانفعالات ليست إلا مظاهر لتلك الحاجات العضوية، وأن نزوع الإنسان وسلوكه ليس إلا رد فعل لتلك الغرائز"[٩١].

ولا شك أن هذا المذهب قد ارتفع على أساس من طغيان مادية الحياة التى فجرتها بشكل غير مسبوق تلك الثورة العلمية والصناعية التى كانت قد بدأت تبسط تقنيتها على البشرية، وذهبت العلوم مذهبا مطردا فى اعتماد التجربة المعملية كأساس أول لمنطق التفكير البشرى، حتى تجاوزت حقول العلوم المعرفية، وبدأت تتسلل إلى الأدب لتقضى ما استطاعت على آخر معاقل وجيوب المقاومة الرومانسية اتكاء على ما طبعه العلم والتجربة على جبين الواقع الفعلى.

ومن ناحية أخرى استطاع ذلك المذهب أن يجد فى عباءة الواقعية الأولى ما يستره من عورات التوجه التى محت إلى حد كبير تجليات الوجدان وبراعة الذاتية كبؤرة ارتكاز لشتى التحولات الفنية، وتحل محلها ما يخضع لتقنية التجربة المعملية، وتنحو بالواقع منحى يتسق مع أيديولوجيتها حتى اقترن ذلك المذهب بالواقعية لدرجة وصلت إلى خلط الترادف، وذلك لاعتماد الفنون فيه على الايحاء المأخوذ من الطبيعة لا عن النظرية الفكرية[٩٢].

فالإنسان فى (الطبيعية) ما هو إلا مادة عضوية تسلك مسلك (دارون) الذى يربط سلوك الإنسان ومصيره بعاملين أساسيين هما (الوراثة) و (البيئة)، لتصبح الحياة الأخلاقية ما هى إلا امتداد للحياة (البيولوجية) [٩٣].

على أن المدرسة الأدبية التى ظهرت فى فرنسا، وعلى رأسها (إميل زولا) كانت تؤمن بالمنهج العلمى التجريبى إلى حد كبير، ومن ثم حاولت أن تستمد من الواقع الأساس نفسه، إلى أن أسلمت للمادية الجبرية المتشائمة عنانها، والإيمان بوجود قوى دفينة فى النفس البشرية تستطيع الإحكام والسيطرة وتحمل المسئولية الأخلاقية[٩٤].

يأتى على هذا الأساس المذهب الطبيعى طارحا نظريته الفلسفية ليصبح موقفا واختيارا ورؤية للحياة، متكئا فى تمرده هذا على بعض ما اتسق فيه مع أطروحات الواقعية الأولى[٩٥]، ولكنه نسف بالمرة ذلك الجانب الإشراقى فى غائية

الفن على اختلاف دوافعه وإدراكاته، والذى يعنى بالإعلاء من قدر المتع الوجدانية والجمالية الواقعة على مشارف الروح، لأنه فى البداية والنهاية يؤكد على الجانب المادى الملموس وحسب، وينكر على الإنسان أسمى ما فيه من إنسانية، فقط، لأنه يضعه فى مرحلة ما من مراحل الحيوانية التى ترد إلى مجتمع بائت على البدائية فى صراعه مع الكون والطبيعة، وعلى الرغم من استناد ذلك المذهب إلى علية العلمية المادية وعلى أسباب التحليل النفسى[٩٦]؛ إلا أنه كان فيه ردة كبيرة إلى الوراء، وانكسار سلبى فى منحى التطور والرقى، ولعلها صدمة العلم التى أفقدت الإنسان اتزانه وجعلت الشك يتسرب إلى قيمه ومعتقداته، حتى فيما خص الجوانب العلمية ذاتها، وكذلك النظريات الفلسفية ليعاد صياغة الشك الديكارتى مرة أخرى، ويعلو صوت (دارون) بنظريات لم تلبث أن ذهبت أدراج الرياح، وكان من الطبيعى أيضا أن يلقى ذلك المذهب حتفه فى أواخر القرن التاسع عشر، بعد ما خلفه من رؤى متشائمة وسوداوية فكر، وتفوق جانب الشر على جانب الخير، وآمن الإنسان أخيرا " بأن العلم وتجاربه لا يستطيع الوصول إلى كنه الحياة، وأن العقل الواعى وحده لا يدرك حقائق الأشياء"[٩٧]، حينما حاولت الرومانسية الجديدة مطارحته النزال فى ذقاق الحياة المتمردة والتى تحاول التعلق بكل ما هو واقعى، وقد ظهرت بعض ملامح هذا المذهب فى الأدب العربى فى كتابات (إسماعيل مظهر) وأشعار (جميل صدقى الزهاوى) [٩٨].

- الرمزية Symbolism :

على ما يبدو أن ثمة نزالات أخرى كانت تشهدها أذقة أخرى لتوجهات مذهبية فى حلبة الصراع بين الرومانسية والواقعية، لنقع بعد الطبيعية على الرمزية، والتى جاءت كرُد فعل مباشر يحاول تحقيق التوازن الطبيعى بين المادى والروحى، بعد ما كان من أمر (الطبيعية) التى أتت على كل أخضر ويابس فى الارتقاء الوجدانى والروحى، أو على الأقل مراعاة اتساق الفن عليه.

وهى تنبنى على فكرة أن الاهتمام الرئيسى فى الفن ليس أن تصور، ولكن الأفكار يمكن اقتراحها عن طريق رموز، وهكذا ترفض الموضوعية فى مواجهة الذاتية[٩٩]، والمصطلح وإن وقع على اعتماد الرمز الفنى؛ إلا أنه يعتمد الترميز كآلية إبداعية ومنحى تقنى وطريقه تعبير، تعتمد على إعادة صياغة الواقع من قبيل التشكيل الرمزى له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، أو كما ألمح (مالارميه) إلى

أنها "فن إثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف فى النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هى فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلا عاطفيا"، ولكنه يضيف "أن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات"[١٠٠]، لتشمل بذلك التجربة الإبداعية فى مرحلة الاستجابة لتحدها الرؤية الفنية فى التناول وتعود فعالية الذات – بؤرة ارتكاز الرومانسية – مرة أخرى لتنشط على تفعيل الواقع – بؤرة الارتكاز فى الواقعية – متمثلة بذلك توجها جديدا يرقى إلى شيوع المدرسة التى أعلن (جان مورياس) مبادئها فى صحيفة (الفيجارو) صبيحة ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦ ، وبعد موت (فيكتور هوجو) عام ١٨٨٥، وبعد اجتماع كل من (مالارميه)، و (فرلين)، و (رامبو)، و (كروبيير)، و (جان مورياس)، وكان ذلك بمثابة التعميد الحقيقى الرسمى للرمزية[١٠١]، التى دعت "لشعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل مما يرونه فى العالم رموزا للحالات النفسية، ولذلك سموا أنفسهم بالرمزيين"[١٠٢]، واستطاعت هذه المدرسة أن تجلى الجمال الموسيقى، وفعالية الصورة الفنية كمادة موضوعية وليست كحلية أو زخرف، كما اتجهت إلى إحياء بعض خصائص الرومانسية التى تفضى إلى السياحة فى أسرار الكون وما وراء الطبيعة، ثم ما يعترى النفس من اختلاجات الغموض[١٠٣].

وليست (الرمزية) محاولة استبدال شيء بشيء، كما وقع الأمر على تصور الرمز (اللغوى) أو (العلاماتى) عند (بيرس)، وإنما جاءت فى المقام الأول لمحاولة إعادة عرش المشاعر والأحاسيس والنهضة الوجدانية الروحية التى فقدتها على أيدى (الطبيعية)، ولم تكن لتعنى بمقولة (ت • إس• إليوت) "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة فى شكل فنى هى إيجاد معادل موضوعى – أى مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون فى النهاية هى التركيبة المعادلة لهذه العاطفة أو هى تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص"[١٠٤]؛ إلا على اعتبار وقوع ذلك المعادل الموضوعى بين الواقع والذات ليشمل التجربة ككل، لا أن يقع (شفرات) منفصلة، وإلا خرجت التجربة الإبداعية ممزقة تمزق العاطفة على مقصلة هذه الشفرات، وشبيه به ما يمكن أن يحدث لدى بعض الشعراء فى أزمنة القمع من إيماءات رمزية لا تقع هى الأخرى ضمن ذلك التوجه الفنى الخالص.

وتبقى (الرمزية) على محورين للتوجه، يقع الأول على العنصر الشخصي والجانب الإنساني في تفعيل الذات الشاعرة والتي قد تتماهى على مشارف الرومانسية الأولى، أما المحور الثاني فهو المعنى بالرمزية المتجاوزة "والتي تستخدم الصور الملموسة، ليس كرموز ومشاعر خاصة تعتمل بداخل المشاعر، وإنما كرموز لعالم شاسع ومثالي يعتبر العالم الواقعي بالنسبة له شبيها غير متكافيء"[١٠٥]، على أنه في كلا الاتجاهين يبقى مدى الانطلاق من الواقع هو الفيصل الحقيقي بين (الرومانسية) و (الرمزية)، وإن وقعت الأخيرة على كثير من تجليات الأولى ، خاصة التقنية منها، لدرجة قد تصل إلى شحوب ذلك الحد الفاصل.

وثمة ملاحظة جديرة بالتوقف، في إشارة (محمود ذهني) إلى تجلي واقع جديد نحا بالرمزية ذلك المنحى الذي قعد به على كرسي البعث الرومانسي في أشد طغيان الواقع المادي، وذلك حينما أفضى ذلك الواقع إلى نظرية العقل الواعي والعقل الباطن، وبدا من خلالها مدى ضيق مجال العقل الواعي؛ في الوقت الذي بلغ فيه العقل الباطن قدرات لا نهائية. وعلى جانب آخر فإن فعالية الفلسفة النظرية كانت قد بدأت تطرق أبواب اللغة عند كل من (بيرس) و (سوسير)، الأمر الذي انعكس بما لايدع مجالا للشك على تقنية اللغة الفنية خاصة بعد ظهور النظرية وتجليها في مجال اللغة وعلم المعاني ثم ما أفضت إليه أبحاث (سوسير) في هذا المجال، وبدأ يعرف الفكر البشري اللغوي في منحاه المعاصر "أول نظرية له وهي أن اللغة ليست إلا رموز صوتيه أو شكلية لفكرة موجودة في الذهن قد يمثلها مجسم خارجي، وأن اللغة في حد ذاتها لا تدل دلالة حقيقية عن الأشياء وإنما تحاول أن تعبر عن – أو تستعيد– الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج عن ذلك الشيء والتي لا تمثله على حقيقته ولكن تمثل تصورنا المحدد المقيد له"[١٠٦] ولعل ذلك ما يرتبط بعلية المدلول عند (سوسير)، لتصبح فعالية اللامحدود قرينة فعالية أخرى بعدما توقف العقل الواعي عند حدود المحدود، ليبلغ العقل الباطن حد الإسراف في الإيمان به في (تقنية) (الرمزية)، وهو جانب ينهض على تحقيق مشروعية الميتافيزيقي ويضعه على أرض العلم والنظرية بعدما وقع في سالف عهد على تخوم الخيال والوهم المريض.

إن (الرمزية) قد استطاعت بالفعل أن تتبنى مسوغات عودة (الرومانسية) باتكائها على تجليات العلم المادية والنفسية، غير أن الأصل الذي حفظ لها استواءها

هو مدى انطلاقها من الواقع بعد وقوع التصور المجرد لها علـــى نظريـــة التعبـــير وإعمالها على المستوى الفنى، لتضيف إليه (الرمزية) بعد ذلك خاصـــــة الانطـــلاق المشروع؛ وإن ظل ذلك الواقع على قلقه بتناقضات نظرياته العلميـــة والأدبيـــة، إلا أن التصور المجرد فى كل الأحوال من (الرومانسية) إلى (الرمزية) قد اســـتطاع أن يبسط ذراعيه على المنحى الفنى التقنى كأصل ثابت من أصول الإبـــداع الأدبـــى، وذلك بمعالجته توازن الأضداد بين المادى والروحى حتى انتسب إلى موقع حصيـــن فى الإبداع المعاصر ينتمى إلى الرقى بالذهن الإبداعـــى وإعمـــال فعاليـــة الـــذات وتجليها الوجدانى،"فالرمزية – فى أبسط صورها– محاولة تطويـــر الواقعيـــة فـــى اتجاه مضاد لا تجاه الطبيعية"[107]، غير أنها سوف تظـــل أســـيرة تلـــك التقلبـــات النظرية فى مجالى العلم والأدب؛ ما بقى عليها الارتكاز الفعال لشقها الواقعى.

لقد اعتمدت (الرمزية) آلية إبداعية تعتمد فى المقام الأول علـــى الإيحـــاء والتداعى للأفكار والمشاعر لا تقريرها أو تسميتها أو وصفها[108]، واعتمدت علـــى الجرس الصوتى والانسجام الموسيقى فى الألفاظ والـــتراكيب[109]، وكأنـــها تعقـــد الرابطة الأولى بين المبدع والمتلقى من خلال الإيقاع المتســـق حتـــى يتيســـر لـــه التكشف ومراحله على ما هى عليه فى تقنية العمل الفنـــى المشـــدود علـــى وتـــر وجدانى يجمعه انسجام الحسى وعضويته وينعكـــس بشـــكل غـــير مباشـــر علـــى المضمون، لتصبح لذة الاكتشاف هى متعة القـــراءة الحقيقيـــة بعـــد ثـــراء النـــص بمعطياته الذهنية والوجدانية، لتنطبع أحيانا بسمت من النقاء الصوفى الذى انطبعـــت به الحركة فى تجليها عن مثالية الجمال، وتألقها النبيل علـــى المنحـــى المنـــاهض للمادية الطبيعية، حتى كان لها ذلك الملمح الصوفى، واتخذت من الحواس مدخـــــلا مشروعا لذهن ووجدان المتلقى[110].

ومن نافلة القول ، إن العربية قد شهدت تصورا للصوفية يتشابه إلى حدمـــا مع تصور (الرمزية) الأوربية، وقبلها بما يزيد عن عشرة قرون، وليس من قبيـــــل التعسف القول بوقوع أشعار (رابعة العدويـــــة) و (الحـــلاج) و (ابـــن الفـــارض) وغيرهم على احتواء تصور مشابه للرمزية فيما يقع علـــى مناهضـــة (الطبيعيـــة) وتمثلها عند (مالارميه) على كونها تجربة وجدانية شاملة تعتمد لذة التكشف الفنيـــــة التى تتسق مع الأحوال والمقامات الصوفية فى مكابدة الروح مـــــن أجـــل الاتحـــاد بالذات العلية، وإن انطلقت (الرمزية) الأوربية من الواقع الذى يختلف إلـــى حدمـــا عن واقع الصوفية العربية، ثم يبقى اختلاف جذرى كبير يبـــــاعد بيـــن الحركتيـــن

ويتمركز فى مدى تصور الرمز الفنى والرمز الصوفى من حيث وقوع الأول على الإيحائية التلقائية والثانى بما يفترض فيه من مواضعة أو قرينة، قد تحجم طلاقة التجربة، وتحيل منحى الترميز إلى الجانب الشفرى،وهو ما يتعارض كلية مع طلاقة التصور فى (الرمزية) أما فى الشعر العربى المعاصر فقد تجلت فعالية التصور فى بعض كتابات (بشرفارس)، و (الصيرفى)، و (الهمشرى)، و (مدرسة المهجر الشمالى)، ثم ازدادت تألقا بعد ذلك فى بعض أشعار (صلاح عبد الصبور)، و (بدر شاكر السياب)، و (أمل دنقل) وآخرين.

لقد استطاع الفكر البشرى أن يجد فى (الرمزية) ميزان اتزانه مرة أخرى، غير أن اتكاءه على طلاقة فعالية العقل الباطن واللاشعور بمسوغات النظرية العلمية قد أغرى البعض بالانصراف إليه كلية بعد ما حققته الرمزية من اتزان غير مسبوق، ومن رحابة فى التلقى افسحت المجال لعوالم الجمال حتى استطاعت أن تجد مراحها فىالذهن الإبداعى، وما كان من هؤلاء إلا تبنى اتجاه جديد يحفظ لهم الكثير من الافراط فى تفعيل ذلك العالم اللامحدود من نشاط للعقل الباطن واللاشعور فكانت (السريالية) و (الدادية)، ووقعت الثانية فى سويسرا عام ١٩١٦، فى حين أسس (بريتون) الأولى عام ١٩٢٤، وقبل الخوض فيها يجدر الإعراج على حركة أخرى تتمم التواصل مع كل من (الرومانسية) و (الرمزية)، وتنسجم مع السياق التاريخى للتصور بين الأصل وفاعلية الزمن، وهى :

- التعبيرية : Expressionism :

أحد المصطلحات الذى بدأت تلوكه ألسنة النقد المعاصر حال التأصيل للعناية بالشكل والوسيلة التقنية، وهو فى جوهره نزعة فنية وأدبية، أو بالأحرى رؤية فنية وتشكيلية من قبل المبدع تمثل انفعالاته وكيفية التعبير عنها، أو بمعنى آخر، تمثيل الأشياء كما هى واقعة فى إحساس الفنان أو الأديب لا كما هى فى الحقيقة والواقع(١١١).

وترد الاحتمالات بباكورة استخدام هذا المصطلح إلى (فايوكسلز Vauxcells) عام ١٩٠١، إلا أنه أصبح معنيا بتلك الحركة التى ظهرت فى ألمانيا (١٩٠٥) وضمت مجموعة من الرسامين تنحو منحى البعد عن تمثيل الحقيقة الخارجية لتستعيض عنها بعرض رؤيتهم الشخصية للعالم(١١٢)، ثم انتقل إلى ميدان الأدب عام ١٩١٤ على يد النمساوى (هيرماندبار) معنيا بتطويع القواعد والعناصر

المعيارية للكتابة من أجل ملاءمة الغرض وقد أصبح للتعبيرية نفوذ كبير فى ألمانيا والدول الاسكندنافيه حتى سيطر على الإبداع المسرحى، وكان رد فعل طبيعى ضد الواقعية الأولى – شأن (الرمزية)– لإبرازه الحقائق الفلسفية الداخلية على ما هى عليه من تجوال داخل الذات المبدعة(١١٣) ولعلها المحاولة الأولى التى بدأت عندها إرهاصات التحول الإبداعى نحو العناية بالشكل والتقنية الأدبية فى الكتابة، ولعلها أيضا تلتقى مع أحد جوانب (الأسلوبية) كنظرية ترمى إلى استبيان السمات اللغوية والتركيبية مردودة إلى نسق المنشىء الإبداعى(١١٤)، كما سيأتى بعد.

ويرى (صلاح فضل) أن مصطلح (التعبيرية) أكثر تقنية وأشد ارتباطا بنظرية الشعرية، وتمثيلا للتدرج التصنيفى لسلمها من كلمة (الحضور) الأدبية وما تعكسه من ظلال سلبية على قسيمها الغياب،(١١٥)، وهو بذلك ينطلق بالتصور المصطلحى لأن يتجاوز اللحظة الآنية فى منشئه لتجريدية مطلقة ليتجاوب مع فعالية الزمن ويتصل بروح العصر الجديدة، فيقع على حدود الفصل بين الدوال والمدلولات، فمعنى مصداقية (التعبيرية) عن (الحضور) هو أن تصبح اللغة متجاوزة كيانها الفعلى لما هو خارجها، عندما تنحصر الرؤية الكونية للمبدع فى التعبير عن الأشياء كما تشكلها الذات الشاعرة لا كما تقع فى الواقع، وهنا يمكن للتعبيرية أن تنطلق على الدرجات الأولى من سلم القيم الجمالية التالية مباشرة للمؤشرات اللغوية النصية، ويمكن للتصور المصطلحى للتعبيرية أن يصل بها إلى كونها "خاصية أدبية ونتيجة شعرية معا ... لكنها على عكس التأثيرات التخييلية والرمزية لا تقع بؤرتها فى منطقة اللاشعور، بل يتمثل فضاؤها فى الإثارة – غير المتوقعة– لما هو شعورى ومعتاد، بفضل فرادة آليات التعبير"(١١٦).

بيد أن ذلك التميز الذى وقعت عليه (التعبيرية) إنما يؤتى أكله من قبيل تمثلها كخاصة إبداعية فى المقام الأول، وحيثما تقع بين المدارس الثلاث الكبرى وتوابعها المذهبية فإنها تصبح أكثر تميزا وأشد إثارة وأكثر تمثيلا لجماليات الإبداع، أما وأنها تدخل دوامة النقد وتستطيع أن تتجاوز المنحى الانطباعى القديم فإنها أمام المداخلات الجديدة سوف تصبح عنصرا فعالا فى تجلى الكثير منها، لأنها – ببساطة شديدة– تصبح قاسما مشتركا أعظم فى جلها وعلى وجه الخصوص (الأسلوبية)، و(الأدبية)، و (الشعرية)، فقط، لأنها تمثلت تقنية إبداعية جديدة جمعت خيوط سوابقها، فأخذت من (الكلاسية) عنايتها بالنص، ومن (الرومانسية) إعمال الذات الإبداعية، ومن (الواقعية) تمثل الواقع النصى، فضلا

عن تجاوزها (الطبيعية) فى اعتماد الانطباعات النفسية عنها، كما تجاوزت (الرمزية) فى حرصها على التقاء الذاتى بالموضوعى دون الفصل الذى وقعت فى شركه (الرمزية)، حتى أنها استطاعت أن تتجاوز الوسائل الفنية العتيقة، واستطاعت أن تصنع لها لغة جديدة، وصياغة أكثر قدرة على احتواء التجربة الإنسانية(١١٧).

أما من الوجهة الجمالية فيشير (صلاح فضل) إلى أن أهم ما أضافته هو ذلك النمط التجريدى الذى التقت فيه (التعبيرية)، مع (الرمزية)، فكلا التوجهين يصطبغ منهجهما الإبداعى بالطريقة الذاتية المحضة التى تتجاوز المحدود ولا تتجاوز الحقيقة الواقعة(١١٨).

ويبقى الكاتب التعبيرى الأفضل معنى فى المقام الأول ببنية العمل ونصية الخطاب وتجريد ملامحه من الانعكاس الذاتى ومحاولة بلوغ الجوهر تاركا ما عداه من عناصر حيث يرقى مستوى خطابه الإبداعى(١١٩).

إن (التعبيرية) صارت بحق الأساس الأول الذى انطلقت منه جل النظريات النقدية حال استواء النقد على نظريته واعتماده الأساس الجوهرى لخاماته الطبيعية والجمالية التى ينطلق منها لتحقيق غايته الفنية جامعا فيها الذهنى والوجدانى على مائدة واحدة ترى فيها مالا تراه فى أى من الفنون الجميلة الأخرى.

- الدادية Dadeism :

ويحمل فيها الصوت المصطلحى الدال على (دادا Dad, Dada) وتقال للأب تحببا بلغة الأطفال،(١٢٠) أى أن الإنسان يرتدبها إلى عهد الطفولة فيما يشير إلى أن الإنسانية ترتد إلى هذا العهد(١٢١)، وقد تبلغ الكلمة حد إفراغها من كل المعانى التى يمكن أن تتعلق بها لتصبح لها الطلاقة فى الدلالة على كل شىء أو اللا شىء فى آن واحد. ويشير (عز الدين إسماعيل) إلى أنه من معانى الكلمة (دادا Dada) "الحصان الخشبى الذى تمثله عصا لها رأس شبيه برأس الحصان، والذى يرغب كل الأطفال فى ركوبه، ويتخذون منه لعبة لهم، ولعل الحصان بما فيه من جموح، وما يؤديه من الرقص أحيانا، وما اقترن به هنا من لعب الأطفال - لعل ذلك كله يشخص المبادىء الأساسية لهذا المذهب"(١٢٢).

وتنهض (الدادية) كمذهب أدبى أسسه (تريستان تزارا Tristan Tezara) فى زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦ وشاركه فيه (هــو جوبــول ، و (ريتشــارد هــو لسمبك)؛ على "التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات الســببية فــى التفكــير والتعبير"[١٢٣]، وأصبحت تسخر من العقل قدر سخريتها من الوجدان، ومن كل مــا اتسق مع المنطق وما يرسو على تقعيد أو معيار، وذلك حتى بلغت الكلمة الأساسـية فى المرادفات الدادية ما يعنى (Nothing) أو (لا شيء) وهى ترمى إلــى أنســاق أشياء وكلمات غير مترابطة وطراز عشوائى[١٢٤]، أو كما يقــول (فيليــب ســوبر) "ضع الألفاظ فى قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك"فهكذا يكون الشعر الدادى[١٢٥].

وثمة خلط فى التصور المصطلحى بينها وبين (السريالية) وصل إلى حــد الاختلاف فى أى منهما يتبع الآخر، حتى أن (كودن) حينمــا عــرض لمصطلــح (السريالية) اعتبرها تطورا لحركة (الدادية)؛ بينما حينما عرض لمصطلح (الداديــة) اعتبرها فرعا من (السريالية)[١٢٦]، فى حين أن المنحى التاريخى لديه وعند كل مــن (مجدى وهبة)[١٢٧]، و (أحمد زكى بدوى)[١٢٨]، يشهد بسبق (الدادية) التى انشــقت فخرجت منها (السريالية) كما يقول (هيربرت ريد)[١٢٩] ولعل تهافت هــذه الحركــة التى قد لا ترقى إلى المذهب نظرا لانبتاتها التام عن أى أصول نظريــة أو فلســفية يمكن أن تتذرع بها مثلما وقعت (السريالية)؛ هو ما أحدث ذلك الخلط، ولفــها فــى عباءة ليس لها منها سوى ما يقع على الشاذ والغريب، لتعتمد فلسفتها علــى ذلــك الشذوذ وحسب.

كانت (الدادية) إذن تطرفا مشينا فى ثورتها على التقاليد، وعكس القواعــد والمعايير والمثاليات دون مسوغ لذلك سوى دعوى الحرية التامة والخــروج عــن المألوف باستدراك أفعال غير مدركة، انطلاقا من طفولية البشرية التى تنتمى إلــى غريزية الطبيعة، وعشوائية السلوك، وانحرافها المادى، ولا مثالياتــها، وخبراتــها اللاشعورية، لذا فهى تأخذ من (الطبيعية) الافراط فــى تحريــر الغرائــز، ومــن (السريالية) شططها المسرف فى قــدرات اللاوعــى واللاشــعور، غــير أن هــذه (السريالية) كانت لها جذورها المنتمية إليها، كما سيصبح لها فلسفتها "خاصة فــى منحى تصورات الفكر المجرد المنتمية إلى أصول فلسفية ونظرية.

لذا ذهبت (الدادية) أدراج الرياح، شأنها شأن (الطبيعية)، ولم تــدع خلفــها سوى ما يحمل على المنحى التأريخى لأعمال (تزارا)، و (هو جوبول) و (ريتشــارد هو لسمبك)، وبعض أشعار (عذرا باوند) و (ت . إس- إليوت).

- **السريالية Surrealism :**

أفضت الرمزية إلى السريالية، ربما، أو تسربت الثانية من الأولى، ربمـا ، إنما اليقين وحسب فى عنايتها بما فوق الواقع، مردودا إلى واقع آخـر ، يـرد عـن اللاشعور والعقل الباطن، ذلك الذى لايقع على أى نظامية سـوى نظاميـة المنبـع (الفرد الواحد) حسبما تتسق الأمور مـع تجربتـه الوجدانيـة أو عفويـة الطـرح الإبداعى، ولا يبقى من محور التقاء بين المبدع والمتلقـى أى أعـراف أو معـايير سلفية للتفاعل مع العمل سوى مايرده أصحاب ذلك الاتجاه إلى ما يسمى بالنبضـة الكهربية غير المرئية، التى تجمع كليهما على اختلاجات فعالية اللاوعى علـى مـا هى عليه فى النفس البشرية، ومن ثم لم تكن الحاجة واقعة إلـى ضـرورة إعمـال الفكر الذهنى وفق أصول متفق عليها سوى أن يقع الأمر على علته، وأيامـا كـان ذلك العالم اللامحدود من اللاوعى واللاشعور والعقل الباطن، وفق ما أجلته أبحـاث (فرويد) [١٣٠].

والمصطلح قد ابتكره الشاعر الفرنسى (أبو لينير Apollinaire) ليصـف به توجهه المتجاوز للاواقعى (ثدياترزياس) [١٣١]، ثم أعاد له رونقه وتألقه (بريتـون Breton) عام ١٩٢٤ ليدل به على مدرسة من الأدباء والشعراء والفنـانين تطمـح إلى تحرير الإبداع الفنى من قيود العقل والمنطق، سواء أكان المبـدع فـى حالـة شعورية أولا شعورية تواصلا بذلك مع ما أجلته أبحاث علم النفس من ثـورة فـى عالم اللاشعور والإعلاء من شأن العقل الباطن واللاوعى، ليصبح هو الأصل فـى الإبداع الفنى، ويتبدى إعمال العقل الظاهر والمنطق والوعى مسوغات لبطـلان أى إبداع فنى، لا تفسح للنفس المجال بالتجوال فى سـراديب اللامحـدود واللانـهائى، وتصبح قيودا لابد من تحطيمها، والإفلات من أسرها، فلا سبيل لتحقيق مرامى هـذه النفس إلا بالوقوف على علاتها، وكشف أضدادها وتناقضاتها من خلال الفن؛ مـادام الفن منها يرتوى وعلى ربوعها ينمو "وقد عرفْ (أندريه بريتون) نفسه (السـريالية) فى أول منشور سريالى أصدره سنة ١٩٢٥، بأنها حركة آلية نفسية يسـتطيع بـها المبدع الفنى أن يعبر مشافهة أو كتابة أو بأية وسيلة أخرى عن الحركـة الحقيقيـة للتفكير الإنسانى، فالإبداع السريالى إذن ما هو إلا ما يمليه التفكير إملاء ليـس لـه ضابط من العقل والمنطق" [١٣٢]، وليس إلا المعيار الوجدانى للاشعور .

ويمكننا الآن أن نتمثل فلسفة (السريالية) فى أصول ثلاثـة، يؤسـس الأول للانطلاق من نظريات التحليل النفسى عند (فرويد) خاصة، وما أفضى إليـه هـذا

التحليل من علية للعقل الباطن واللاشعور،"وكــان (بريتــون) قــد تــأثر بــالتحليل الفرويدى وقام بتجريـــب الكتابـــة التلقائيـــة وهـــو واقـــع تحــت تــأثير التنويـــم المغناطيسى"[١٣٣]، وكان أول ما يهتم به السرياليون هو دراسة الأحلام وتفســيرها، والهلوسة، وحالات السفر فى سراديب العقل الواعى، هذا النوع من السجون- كمـــا يقول (كودن) – حيث تأخذ الأشياء الغريبة شكلا ماديا فى دهاليز العقل[١٣٤].

أما الأصل الثانى فهو ما يستوى على فعالية انسحاب الأصل الفعـــال فـــى (الرمزية) إلى (السريالية) حتى وقعت هى الأخرى كرد فعل مناهض للواقعية ثـــم للطبيعية، وإن وقع كلاهما – الطبيعية والسريالية- على حدود التطــرف، غــير أن (السريالية) كانت فى انطلاقتها الأولى خروجا على أعراف (الواقعية) بـــدءا مـــن اعتماد الصوت الدال عند (أبو لينير) بما يعنى (ما فـــوق الواقعيـــة) فـــى إشـــارة صريحة إلى تجاوزها، ثم هى تضع معايير تتنافى تماما مع كل مـــا ينتمـــى إلـــى الواقع المادى، وهذا ما يقع على (السريالية الأولى).

وينتمى الأصل الثالث إلى توجهات الحركـــة السياســـية فـــى (الســـريالية الثانية)، وبعد أن انحلت الأولى فى أروبا وطارت إلى أمريكا لتصبح شيعا وأشـــتاتا، ويبدو أن ذلك كان رد فعل لتلك الانتقادات العنيفة التى واجهتها المدرســـة، خاصـــة بعدما اشتدت واقعية الحياة المادية مرة أخرى، ليعـــود (بريتـــون) محـــاولا إعـــادة صياغة (السريالية) مرة ثانية فى مقاله (حدود لا تطـــوق الســـريالية) عـــام ١٩٣٧ بطرح مجموعة من المبادىء أهمها اعتناق المادية الجدلية خاصـــــة فيمـــا يتصـــل بأولوية المادة على الفكر معتنقا بذلك فلسفة (هيجل) فى اعتناق القصـــور المـــادى للتاريخ[١٣٥]، فيما يبدو على أنه نوع من المصالحة ومحاولة للتوافق مع الشـــيوعيين، فقد كان أصحاب هذه الحركة يقفون فى صف الشيوعيين آملين فيهم تحريـــر الأدب من أغلاله، إلا أنهم أخذوا عليهم وعلى الاتحاد السوفيتى عدم إلغاء نظـــام الأســـرة والنظم الاجتماعية الأخرى التى كانت قيودا على الإبداع الفنـــى، فضـــلا عـــن أن الشيوعيين كانوا قد بدأوا الدعوة إلى مدرسة فنية أخرى تتعارض كل التعارض مـــع التوجهات السريالية[١٣٦]. وكان ما أصاب هذه الحركة مـــن تصـــدع فـــى خلـــط الأصول بين ما نبع من (الرمزية) ثم استوى على مشارف (الواقعية الاشـــتراكية)؛ هو ما ذهب بالتصور إلى أضل السبل، وصار فاقدا الهوية والأهلية، واعتمد فلســـفة مشوهة تشوهت معها الأفكار والمعايير الفنية، حتى أنه "بالرغم مـــن أن الســـريالية تدعو إلى هدم العالم الخارجي لتقيم مكانه عالما يعتمـــد علـــى الـــرؤى الخاصـــة

والتداعيات النفسية التى تكسر حدود الوجود الموضوعى لتحل محله الوجود الذاتى؛ فإن (بريتون) لايكتفى بإعلان اعتناقه للمادية الجدلية... بل يحـــاول كمـــا فعـــل الطبيعيون من قبل احتواء الواقعية بعد تأويلها بشكل تصبح فيه (الســـريالية) هـــى أوضح شرخ لها"(١٣٧)، وهذا الذى صنعه (بريتون) هو مايتنافى تماما مـــع فلســـفة (السريالية الأولى) فى اعتمادها على الخروج عن المألوف والتحرر من قيود الواقـــع العقلى والرضوخ لمعطيات العقل الباطن النفسية والذاتية، لتقع (السريالية الثانية) بعـــد ذلك على ما يخرجها من دائرة التصور المصطلحى الأول الذى ينتمى إلى حـــدود النظرية الفلسفية ويتفق مع منطق العقل.

وقبل أن ترحل (السريالية) كانت قد تركت بعضا من الأصول الفنية التـــى ساعدت كثيراً على احتواء التواصل، خاصة فى تمثلها منطقة الإبداع التى لم تجـــؤ على وطأتها أى من محاولات النظرية، وهى إن وقعت إشكاليتهاعلى منحى التلقـــى؛ فإن ذلك المنحى ما وقع على نظرية علمية أو فلسفية تجليه فسوف تنهض فى رحلـــة البعث والإحياء على جانب مما وقع عليه (دريدا) و (بارت) و (لاكان) فى احتـــواء نظرية جديدة للنقد الأدبى، ستأتى فى دورها بعد.

رحلت (السريالية)، غير أن أطلالها لما تزل ثاوية فى معية الفكر البشـــرى، ذلك الذى أعرض ونأى بجانبه عن تلك التصورات المريضة والشاذة عـــن طغيـــان العقل الباطن أو اللاشعور كما أقر بذلك علم النفس ذاته(١٣٨)، وكذلك عن محـــاولات (بريتون) الأخيرة فى أيديولوجية المصالحة مع الشيوعية بما أضفى على التصـــور قدرا كبيراً من الضبابية والتشويه، ليبقى منها خيط حريرى، وإن بدا واهيا، إلا أنـــه يكشف لأول مرة عن مدى اتساق التجربه الوجدانية للمبدع - ربما فى غير وعـــى منه مارد ذلك إلى مصداقية التفاعل - حتى خرجت تلـــك الصـــور الفنيـــة وذلـــك المنحى الشفرى بما يحمل من خصوصية إيقاع واتساق لفظى، لا يمكن أن يحتـــوى المتلقى التجربة إلا من خلاله، مهما تباعدت علاقات أطراف التشبية أو الـــتراكيب، ولنا أن نتصور تلك الدعوة إلى تحرير الدال عن المدلول ومـــاذا يمكـــن أن يبقـــى للمتلقى من معايير التواصل وتفجير ذات القارىء دون إبهام أو انقطـــاع أو تشـــتت مع التجربة سوى ما هى عليه من اتساق فى فعالية التجربة الأولى للمبدع بمراحلـــها الثلاث، وذلك ما يمكن أن يحل محل مسوغ التواصل الوحيد فى (السريالية) وهـــو ما يسمى بالنبضة الكهربية غير المرئية.

- الوجودية Existentialism :

جاءت (الوجودية) إلى الوجود حاملة فى جعبتها المبــادىء الفلســفية لـــ (جان بول سارتر) فى العقد الخامس من هذا القرن، ومفادها النزعـــة التـــى تـــهتم بوجود الفرد فى الكون من خلال صفاته الجوهرية، على اعتبار ذلك الوجـــود هـــو الحقيقة الفعلية المؤكدة، والوسيلة المثلى لتحقيق مجتمع أشمل وأمثل(١٣٩).

ويردها (كودن) إلى تأملات (سورن كيرك Soren Kierke) (١٨١٣ – ١٨٥٥) خاصة فى كتابه (خوف ونهايـة Fear and Termbling) (١٨٤٣)، و (المرض حتى الموت Sickness Unto Death) (١٨٤٨)، وقد يرد إليه أيضـــا أساس الوجودية المسيحية(١٤٠).

وتستند فلسفة (الوجودية) كما دعا (سارتر) إلى أن الوجود المطلق يســـبق الجوهر أو الوجود الفعلى، ومن ثم فإن الإنسان لابد أن يخرج من حالـــة الخمـــود البدائى إلى جو من الحرية المطلقة يستطيع من خلاله أن يشـــكل حياتـــه بمحـــض إرادته ويكون مسئولا عنها مسئولية كاملة(١٤١) إذ إن الفرض النظرى الفلسفى يقـــول بأن "كل شىء فى الوجود له صورة مثالية مجردة وسابقة على وجـــوده"، ومعنـــى ذلك أن الإنسان مسلوب الإرادة، يعجز عن تفسير كل ما يحيط بــــه، وإنمـــا كـــان مجيؤه مسخا لصورة سابقة عليه، فتحاول النظرية تحريره مـــن ذلـــك، فتســـتتبعه بإبراز الضد، وضرورة تحقيق الجوهر من خلال العقل والتفكير، ونفى ما يتعلق بـــه من فراغية، وما يستتبعها من ضرورة تبعية الإنسان للعينى، حتى لو اصطدم هـــذا الرفض مع العقائد والأديان، ومن هنا وقع الوجوديون فـــى اعتبـــار القـــدر وهمـــا وردوه كلية إلى الجبرية، كما رفضوا كل القيم والمثاليات الســـابقة علـــى الوجـــود الإنسانى، والتى قد تقيد حريته فى تحقيق ذاته الماديـــة، وتعتـــبر الخضـــوع للقيـــم الأخلاقية نوعا من الضعف، والسياسة ضربا من الاحتيال لأنها لم تحقـــق العـــدل الاجتماعى، ولم تحم المجتمعات من الاستعمار أو التمييز العنصرى، ثم إن أجـــهزة الإعلام أصبحت وسيلة جديدة للسيطرة على تبعية الإنسان وذلك هـــو شـــقها الأول الذى يوحى بانفلات الزمام وتضارب الأهواء، ليقع شقها الثانى على ضرورة صنـــع الوجود عن طريق الفرد الحر بمحض إرادته، لتهدف إلى إقامة مجتمع مثالى جديـــد على أرض الواقع وفق ما يتراءى للفكر البشرى، ويصبح فى ذلـــك الإنســـان هـــو المسئول الأول والأخير عن رقى أو تردى ذلك المجتمع(١٤٢).

كان من الطبيعى أن تنقسم (الوجودية) على هذا الأســـاس إلـــى وجوديـــة إلحادية وأخرى وجودية دينية، حيث تقع الأولى وفق ما يتسق مـــع مـــا جـــاء بـــه (سارتر) فى رفض المعتقدات والقيم والغيبيات باعتبارها ضمن الوجـــود المطلـــق، ولا تخضع وفق ما يرى للوجود الفعلـــى، أمـــا الوجوديـــة الدينيـــة أو (الوجوديـــة المسيحية) فظهرت بعد الحرب العالمية الثانية فى فرنسا تحـــت قيـــادة الفيلســـوف (جبرييل مارسيل Gabriel Marcel) وفيها ترد جميع أفعال الإنســـان فـــى هـــذا الوجود منذ نشأته إلى تنفيذ إرادة الله(١٤٣).

وقد يسعى الإنسان لإعمار الأرض، وكان بالفعل فى سبيله لتحقيق طفـــرة فى ذلك قبل أن يقع على مبادىء (سارتر)، ومبدأ الإيمان بـــالغيب لـــم يقـــع علـــى الجبرية؛ بل هو فعل اختيارى محض للإنسان، "وقل الحق من ربكـــم فمـــن شـــاء فليؤمن ومن شاء فليكفر"(١٤٤)، ولم يقصر الله تبارك وتعالى عطاءه على المؤمنيـــن وحسب، "وأن ليس للإنسان إلا ما سعى"(١٤٥)، بل إن سمت الاختيار هـــو الأســـاس الأول فى خلقه ، "وهديناه النجدين"(١٤٦)، ومن خرج باختياره عن مبدأ الإيمان فـــلا قبل له بمن اعتنقه ليشهد بآيات الثواب والعقاب على غيبيتها، ويصبح لديه الإيمـــان بالغيب جزءا من إيمانه المطلق وشرطا مكملا للإيمان بالله، فلم يكن (ســـارتر) إذن ليأتى بجديد، ليقول كما قال قارون : "إنما أوتيته على علم عندى"(١٤٧)، ولم يكـــن الإيمان بالغيب ليعطل عمل العقل فى تحقيق وسائل حياتـــه الماديـــة، ومـــا كـــانت الأرض تبلغ أقصى مدى فى تحقيق زينتها، وما كان أهلها ليبلغوا ذلك القدر المقـــدر من القدرة عليها؛ إلا من خلال إعمال العقل وتطويع السبل لبلوغ هذه السيطرة علـــى ما سيطر الإنسان عليه فيها حتى الآن ، وما سوف يحققه من سيطرة تامة تتجـــاوز بكثير ما نحن عليه الآن تحقيقا لقوله تعـــالى "حتـــى إذا أخـــذت الأرض زخرفـــها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا"(١٤٨)، وهـــذا ليـــس إيمانا بغيب مضى أو وجود مطلق أو فراغ كما هو واقع عند (ســـارتر) بـــل إنـــه إيمان بغيب قادم تتبدى بين أيدينا الآن وسائل تحقيقه من خـــلال العقـــل والتفكـــير والمنطق الذى يؤمن به (سارتر) والذى كان جوهرا أساسيا وركـــيزة رئيســـة فـــى منحى الوصول للإيمان بالغيب، إن الفلسفة الوجودية وقعت فى مغالطـــة جوهريـــة فى ضرورة الربط بين رفض الإيمان بالغيبى والمثالى وإعمال العقـــل علـــى أنـــه جوهر تحقيق الوجود الفعلى، لأنه -ببساطة شديدة- لا سبيل لتحقيق ذلـــك الإيمـــان إلا من خلال العقل أيضا، الفيصل الأول وقد يكون الأخير الـــذى وضـــع الإنســـان

على رأس مملكة المخلوقات، ثم إن ذلك المادى والوجودى يصبح من خلال تصـور (سارتر) فى حاجة ماسة إلى الإيمان به هو الآخر، وهو إن استند إلى إيمـان رؤى البصر المجرد فإنه يعمل حاسة إدراكية واحدة ويعطل حواسا أخرى، وإلا ما كـان لفاقد البصر البصيرة، وأنه لايستطيع أحد أن ينفى الغيبى فى حضور الوجـودى إلا فى الآلة، وذلك هو النتاج الطبيعى للوجودية الإلحادية، أن يصبح الإنسان آلـة[١٤٩]، أما أن تنصب الوجودية على العلم والتجربة المعملية المرتبطـة بوجـود الإنسـان الفرد وفعاليته الخاصة بالجانب المادى دون الوجدانى؛ فهو ما يتنافى تماما مع مـا يقع على تقنية العلم وأمرنا بالإيمان بغيبه وما سوف يحدث من خلاله، علمـا بـأن ذلك العلم– وإن كان قد وصل إلى المسخ والاستنساخ – لـم يقـدر حتـى الآن أن يخلق جناح بعوضة ، فكيف يأمر ذلك الوجودى أن يؤمن الإنسان بغيب مـن هـو أدنى فى الخلق عمن هو أعلى، ومن هو أصل الأمر فى الإيمـان بـالعلم كسـبيل للإيمان بالغيب[١٥٠]. وذلك أيضا هو جانب من إعمال العقل الذى لايؤمـن بغـيره الوجوديون.

إنها ليست خطبا منبرية، أو محاولة ارتداء ثوب وكيل النيابة للدفـاع عـن قضية من أجل إثبات التهمة أو نفيها، وإنما هى محاولة وضع التصور فى إطـاره الفلسفى الصحيح، وهى محاولة حازت القبول وفق منظور اجتماعى ودينى فى بيئـة مولد المصطلح، لتدخل فى نطاق التأصيل لفاعلية التصور فـى الحقـل الإبداعـى للأدب العربى والغربى أيضا بعد رفضه تقنية التصور وفق هذه الفلسفة الإلحاديـة، على الرغم من الانطلاق فى الأصل من الخروج من مأذق التداخل الأخلاقـى فـى الفن ليصبح للفن أخلاقه وسياقه وتوجهه الذى يفلت من أسر الأيديولوجى إلى تقنيـة تشكيل تخضع للمستوى الفنى وتتجاوز المستوى الحياتى والعقائدى الذى وقع عنـد (سارتر) فى مسرحية (الذباب)، و(الأيدى القذرة)، وكذلك فى أعمال (ألبير كـامو) و (جان أنوى) فى فرنسا، و (هايدجر) فى ألمانيا، لتنهض الوجوديـة الدينيـة فـى ثوب جديد وتنحو المنحى المسيحى الصوفى بما يتسق إلى حد كبير مع ما ألمحنـا إليه عند (كيركجورد) الدانمركى، و (جابرييل مارسل) الفرنسى[١٥١].

لقد أسقطت الوجودية الإلحادية كل مباهج الحياة ثـم دعـت الإنسـان لأن يحياها، وأن يتمسك بها بعد فقدانه التعلق بالمبادىء والقيم والمثالية، لـيرحل منـها جانبها الالتزامى بتلك الفلسفة، ويبقى منها ماأبقى على الحفاظ بالاعتقاد بوجـود الله، والتحرر من التوتر والسخط، والازدهار الروحى، وهو الجانب الايجابى فيها الـذى

تمثل إعمال العقل إعمالا صحيحا، يتجاوب مع الوجدان، ويحقق بعضا من الاتـزان، وينشد حرية الإنسان وقدرته على جلاء الموقف الفنى، ثم يبتغى محاولات الخـروج وفق ما يتراءى له، فى غير شطط أو انفصال عن كينونته وعن مدى حدوده، مثلمـا كان من أمر الوجودية الصوفية المسيحية(١٥٢).

- الواقعية الاشتراكية : Socialist Realism :

بدأ جلاء تصور هذا المصطلح فى العقد الرابع من القـرن العشـرين، أى فى الوقت الذى كانت ترتع فيه (الوجودية) فى مراعى الفن خاصة فـى (فرنسـا)، بينما جاءت (الواقعية الاشتراكية) رهينة أقدام الأيديولوجية السياسية فـى (الاتحـاد السوفيتى)، بعد وقوعها كنظرية فى دستور اتحاد الكتـاب السـوفيت عـام ١٩٣٤ باعتبارها "المنهج الأساسى للأدب والنقد الأدبى السوفيتين، وهى تتطلب من الفنـان أو الأديب تمثيله للواقع فى حالة نموه الثورى تمثيلا صادقا، وعلى هذا فإن صـدق التمثيل الفنى للواقع يجب أن يرتبـط بنوعيـة العمـال ويدعـم إيمانـهم بـروح الاشتراكية"(١٥٣).

وتصبح بذلك (الواقعية الاشتراكية) معنية بتسجيل منهج الحياة على ما هـى عليه فى المجتمع الاشتراكى، فتهتم بالسواد الأعظم من الشعب والذى تمثله طبقـة العمال والكادحين، وتبرز ما يعتريهم من معاناة من أجل لقمة العيش، ثم تبرز فـى المقابل أيضا ما يأتى به النظام الاشتراكى من منجزات يمكـن أن تنـهض بـهذه الطبقة، وهنا يصبح الفن من أجل الحياة تابعـا للحيـاة الاجتماعيـة وأحـد سـدنة المجتمع، حيثما اتجه يقع عليه الالتزام بتقصيها وإبراز معاناتـها وسـبل الخـروج منها، وآنذاك كانت مثالية وبطولة العمل والعامل هى الموضوع المناسب والأيـدى الهادية والموجهة للحزب الشيوعى الذى تعهد بتشكيل وتهذيب الفنانين مـن أجـل خلق - كما يقول (ستالين) - مهندسين أكفاء للروح(١٥٤).

والأدب الواقعى الاشتراكى أدب موضوعى يتخذ مادتـه مـن العلاقـات الإنسانية والعادات والقيم الجديدة ويجلى أنماط البشر الذين استطاعوا أن يطرحـوا عنهم أغلال المجتمع القديم(١٥٥)، "وهكذا لم يعد المدخل الأدبى الملائم للأدب -عنـد هؤلاء - (واقعيا) بل أصبح (واقعيا اشتراكيا)" (١٥٦)، وهكذا اتسـعت الـهوة مـرة أخرى بين (الواقعية الأولى) و (الواقعية الاشتراكية)، والتصور المطلق للواقعية لمـا يزل فوق رمال ساخنة على الرغم من مضى أكثر من قرن كـامل علـى دخولـه

الحياة الأدبية، والمتأمل فى (الواقعية الأولى) يدرك إلى حد كبير مدى محاولاتها تحقيق التوازن مع الرومانسية غير أن ذلك كان قد جاء على حساب الرقى الذهنى والإبداعى بتمثله فتح عوالم جديدة لم تستطع هذه الواقعية الأولى أن تصل إليها لتفقد مصداقيتها الفنية على الرغم من مصداقية توجهها الاجتماعى. ولعل ذلك ما دعا إلى محاولات تحقيق التوازن مرة أخرى بالدخول فى لولبة المذاهب الفلسفية، بدءا من البحث عن مسوغ فلسفى للواقعية الأولى فى (الطبيعية) ثم العروج على منازل الرمزية والتعبيرية والدادية والسريالية وانتهاء بالوجودية، ولما جاءت (الواقعية الاشتراكية) اتكأت فى فلسفتها على نظريات التغاير الاجتماعية مثلما كان الأمر فى الكلاسية والرومانسية، ولم تكن معنية بفلسفة التوازن الطبيعى بين المادى والروحى، ولعل ذلك ما جعلها تنصرف انصرافا تاما إلى الالتزام بالبحث عن تحقيق أيديولوجية سياسية ورؤية اجتماعية محض توطد أركان السلطة من خلال توطيد أركان الشعب، أو بمعنى آخر، اتجهت لأن تبرز فلسفة النظام من اتجاه معكوس، فبدلا من أن كانت فى الكلاسية فرض سلطوى لكينونة الطبقة الحاكمة من خلال الحاكم صار توطيد هذه السلطة فى الواقعية الاشتراكية من خلال الشعب، أما كيف تتحقق هذه المعادلة فمردها إلى النظام الطبقى الاجتماعى فى الأصل، ليصبح السؤال الأحجية، من الذى فرض على المجتمع أن تقع فيه تلك الطبقة من الكادحين والضعفاء والمنكسرين حتى نتمثل نظرية للدفاع عنهم وعن حقوقهم؟! إنه النظام نفسه الذى يحاول تحقيق المنجزات لهم، وهنا يبرز الحاكم فى صورة البطل الذى يقطر الماء فى أفواه الظمأى بعدما سد عنهم نهر الحياة؛ بقولبتها فى نظام آلى جماعى بعدما كان نظاما آليا فرديا فى (الوجودية)، ولأن الواقعية الأولى والطبيعية كذلك استجلت أمرها فى نمطية التصوير الأمين للواقع الخارجى والطبيعة؛ فإنه يحل للواقعية الاشتراكية أن تذهب لإعمال تلك اللبنة الأولى بما يحقق أيديولوجيتها فى (برمجة) الإنسان وإذابة فرديته فى المجتمع لتحقيق القوى الاجتماعية والاقتصادية كما يحددها (ماركس)، "وعلى هذا اختزل المعنى ليصبح فى خدمة الاتجاه المذهبى الخاص،... ذلك لأن معنى المصطلح الجديد [الواقعية الاشتراكية] – لم يقصره على المعنى (الماركسى) وحسب، بل أوجب على الأدب كذلك أن يكون له هدف مستقبلى، هو نشر الأفكار الاشتراكية والمساعدة الواعية المقصورة على طبقة واحدة، هى هذه الطبقة"(١٥٧).

وتأتى فعالية نظرية (الانعكاس) وفية بما اتكأت عليه من أصول اجتماعية، غير أن هذه الأصول سرعان ما تتبدد وتتغير ويحاول المجتمع تحقيق اتزانه مرة أخرى، حتى أن الاشتراكية التى بسطت نفوذها على العالم لم تكن لتجد مرتعالها مثلما وجدته فى مجتمعات الشعوب النامية والتى كانت تركن إلى الاعتماد على هذه الطبقة، ولما كانت هى محور الفعالية فى الواقعية الاشتراكية؛ فإن ذوبانها أو تغيرها منوط بهما بقاؤها من عدمه، وحينما تعتمد النظرية فى الفن سبيل الوسيلة وحده؛ فإن ثمة تصدعات تنتاب الغاية إلى ذلك مالم تشملها النظرية هى الأخرى، والواقع أن الواقعية الاشتراكية لم تلتفت بالدرجة الكافية إلى المستوى الفنى فى تقنية تحقيق الهدف؛ سوى انطلاقها وانطلاق (العمل) فيها من جوهر موضوعى واقعى، وهذا ما جعل نظريات الشكل تتكالب عليها حتى دخل المصطلح فى سلسلة من الشحوب التصورى الذى استوجب الفصل بين الواقعية الأولى والواقعية الاشتراكية، إلى أن تماهى ذلك الفصل داخل الأخيرة ذاتها باعتبار أن أفكار الثورة الروسية كانت لها امتدادات أصبحت قواسم مشتركة للفكر البشرى عموما، وأستطاعت أن تتشكل فى كل مجتمع على حدة فاختلفت التصورات، وأصبح من الصعب على الناقد تحديد الفروق المميزة بين واقعية (ماركس)؛ وتلك التى تبناها العديد من كبار الأدباء العالميين والذين أفلتوا من التصريح بها خشية القول بوقوعهم فى أيديولوجية معينة[١٥٨]، إلا أن (اهرنبرج) استطاع أن يضع أربع خصائص أساسية تحاول احتواء تقنية التوجه الفنى للواقعية الاشتراكية وحصرها فى الكتابة بطريقة يتضح فيها الاندماج العاطفى الحار، وقابلية الإنسان للوقوع فى الصواب والخطأ وضرورة تحقيق فعاليته فى الصراع والتطور، وأن يكون العمل مازال غير ماثل فى وعى الناس، وأن يكشف الأديب آفاقا جديدة من ناحية الشكل الفنى[١٥٩].

غير أن هذا التطور التصورى لم يكن ليقع إلا على حدود الأيديولوجى أيضا بما يحقق مقولة تصور المصطلح فى المعجم الجمالى الروسى عام ١٩٦٥ الذى وضع التصور على أنه "منهج فنى يتمثل جوهره فى الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع فى تطوره الثورى؛ أى فى مسيرة المجتمع نحو الشيوعية ... والعون الفعال فى التحول الثورى للواقع بوسائل فنية، وبناء مجتمع جديد... وصياغة الإنسان الجديد الذى يتمثل فيه تناسق الثراء الأيديولوجى والجمال الروحى والكمال الجسمانى"[١٦٠]. ولكن يبدو أن ماطرح من مبادى

جوهرية فى التصور المصطلحى يفضى إلى تقييد ذلك الجمالى والكمالى بضـرورة الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية، ثم تقعد به تماما عن الطلاقة، فى قفـص الرفض لكل التوجهات الرأسمالية ومذهب الشكلية(١٦١)، الـذى جاء كـرد فعـل مناهض لذلك الانحراف المذهبى الحاد.

وقد بلغت (الواقعية الاشتراكية) من الصلف ما جعل ميلادها على أنقـاض المذاهب الأخرى، تلك التى حكم عليها بالإعدام بالفرض القسرى بإصدار مرسـوم اللجنة المركزية للحزب بإلغاء جميع الجماعات الأدبية المستقلة، والتى بلغـت فـى موسكو وحدها أكثر من ثلاثين جمعية أدبية مستقلة، ليتم تأسـيس اتحـاد مركـزى للأدباء السوفيت يتبنى الدعوة إلى الواقعية الاشـتراكية بوصفـها القنـاة الشـرعية الوحيدة التى من خلالها وحدها ينساب الأدب السوفيتى(١٦٢). وكأنها أصبحت عقيـدة أوديانة لا قبل للحياة بدونها، ليقع الأدب فـى قفـص ذهبـى صنعـه الشـيوعيون لأنفسهم، بينما هو سرداب موحش مريب لاختلاجات النفس وشقشقات الوجدان بمـا جبلت عليه الذات الإنسانية من عشق انطلاق وصيروة تمرد، وترفع عن كل تبعيـة أو خنوع لكل ما هو أيديولوجى أياما كانت جمالياته، والغريب حقا أن تكـون هـذه بعض مبادىء الواقعية الاشتراكية التى جاءت كحلية فى سوار النظام.

إنها لمحة ذكية حقا تلك التى أومأ إليها (شكرى عياد) بعقده الرابطة بيـن الوجودية والواقعية الاشتراكية تأكيدا على اشتراكهما فى سلب حرية الإنسان المبـدع وتحويله إلى آلة تفرز ما يفرض عليها من توجه فلسفى عقيم فى الأولـى ، ومـن أيديولوجية سياسية فى مذهبية الثانية، غير أن الأولى تدفع لآلية فردية؛ بينما الثانيـة تدفع لآلية جماعية واجتماعية، لتظل الأخلاق فى نظر الواقعية الاشـتراكية نسـبية، فى الوقت الذى تكون فيه مطلقة فى الوجودية الدينية، ومن ثم فـالأدب فـى هـذه الوجودية الدينية يمثل قيما مطلقة وإن كانت غير مجردة من خلال الفرديـة؛ بينمـا تنبع القيمة فى الواقعية الاشتراكية من الصراع الطبقـى وتوابعـه، وثمـة فـرق جوهرى آخر، يعنى بمسئولية المبدع أو التزامه حينما يتحول بتبعية النظـام إلـى تحقيق انتمائه الطبقى والحزبى فى الواقعية الاشتراكية فى حين أن مسـئوليته فـى الوجودية تنبع من اختياره الحر، وهذه الحرية تتم فى حدود الموقف الفنـى ومـدى انسجام معطياته مع محاولات تخريجه التى تختلف من إنسان لأخر لتصبح مهمـة الأدب الوجودى"هى أن تضع الناس ... فى قلب العصر بمشـكلاته واحتمالاتـه، ليضفوا عليه المعنى من خلال سلوكهم الذى يختارونه بإرادة واعية حرة"(١٦٣).

وعلى الرغم من ذلك، تبقى للواقعية الاشتراكية قدرتها على احتواء مسيرة الواقع بدرجة قد تجاوزت كل المحاولات التى سبقتها لتوطيد أركان مذهب الواقعية فى الإبداع الأدبى حتى أصبح أدب الكناية -كما يقول (ياكبسون) - فى مقابل الأدب الرمزى الذى يتكىء على الاستعارة والمجاز، "وربما كانت كلمة (كناية) فى اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى ما يجعلها فعلا صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعى وإنصافه، لأن الكناية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للعبارة؛ أحدهما مباشر غير مقصود، والآخر بعيد لكنه مقصود"[١٦٤].

وفضلا عن ذلك فإن بعض إبداعات الواقعية الاشتراكية قد انبنت على احتواء مبادئها من الداخل وليس من الخارج وخاصة فى رصد القوى الفاعلة فى المجتمع وحركتها إلى الأمام بما ينجلى معه الاتجاهات الموضوعية التى قد لا تخلو من تمحيص لصفات الإنسان وملكاته وإرادته فى خلق واقع إيجابى جديد[١٦٥]، لتقع عليها مسئولية احتضان الإنسان (القيم والمثل) فى مواجهة تبعية النظام الرأسمالى وانحرافه الحاد نحو المادية الفردية، فى الوقت الذى تستند فيه (الماركسية) - كمذهب شامل - إلى المادية الجدلية والاجتماعية الشاملة، ليمتد هذا الشمول أيضا ويصبح سمتا إبداعيا يعنى بخيرية الإنسان على عكس (الواقعية البرجوازية) التى لم تصور سوى جوانب الشر فيه[١٦٦].

وانتقلت فعالية الواقعية الاشتراكية إلى الأدب العربى واستطاعت أن تشكل حقبة طويلة من الإبداع المعاصر خاصة فى مصر، صاحبت ازدهار الرواية عند (عبد الرحمن الشرقاوى) لتصبح (الأرض) كما يقول جابر عصفور "البداية الحقيقية للأدب الواقعى المخلص الذى يجسد طليعة القوى الصاعدة فى المجتمع"[١٦٧]، لما امتازت به هذه الرواية بتقنية جديدة فى طرائق الحوار ولغة السرد وصور الوصف، لتشكل مرحلة جديدة من الإبداع الواقعى تفجرت على أيدى الطليعة الأدبية فى الخمسينيات واستطاعت أن تجد لها أرضا خصبة فى الرواية العربية والشعر الجديد على وجه الخصوص فى منحى (صلاح عبد الصبور) تسجيل الوقائع اليومية، ثم استوت عند (أمل دنقل) بما يتسق مع (الواقعية السحرية) التى كانت أكثر اكتنازا وأقل إسهابا، كما يشير (إدوار سميث) إلى ميلاد المصطلح على يد الناقد الألمانى (فرنزرو) عام ١٩٢٤[١٦٨]، واستعانت بفعاليات جديدة للنظر إلى الواقع كان على رأسها التوجه الترميزى خاصة فى تعرية الواقع السياسى، وبدا إلى حد كبير مدى ملاءمة ذلك التوجه المذهبى لتثوير الواقع فترة المد

الثورى، ثم ما تعاقب عليها من أحداث استمالت إلى حد كبير ثورة اجتماعية شـاملة لم تكن لتتحقق إلا من خلال الواقعية الاشتراكية، وذلك فضلا عن التبعية السياسـية للمعسكر الشرقى، حتى تجسدت ذلك أعمال (الشوباشى) و (سلامة موسى)، معتمـدة المصطلح ذاته (الواقعية الاشتراكية) وبإعمال التصور نفسه، ووقع علـى الصـوت الدال (الواقعية الجديدة) فى رؤى (محمود أمين العالم) و (غائب طعمة) و (حسـين مروة)، وكانوا جميعا على وفائهم بالارتقاء إلى تلك (الواقعية الاشتراكية) بكل مـا تحوى من أيديولوجية سياسية وتقنية فنية[١٦٩]. أما (محمود ذهنـى) [١٧٠]، و(سـمير سرحان) [١٧١] فقد أطلقا عليها الواقعية الحديثة.

لقد أصبحت الواقعية الاشتراكية بتمثلها محاربة القديم وطموحـها لتحقيـق واقع أفضل- وإن لم يتحقق- واقعة تحت المجهر فى استبيان منحى التوجه للفكـر المعاصر نحو الرقى والتحضر، والذى ظل على وفائه للمنحى الواقعى الذى تجـاوز تلك الواقعية الاشتراكية وحاول أن يتخلص من مثالبها ويركن إلى واقعيـة جديـدة تنهض على وسيلة التعبير وتغتسل من براثن الأيديولوجية السياسية، ولكنـها لمـا تزل على احتفائها بالعالم الخارجى حسبما تفعله الذات المبدعة، لتصبح هذه الـذات جزءا لا يتجزأ من الواقع، وتعود النظرة الواقعية بكل فكر، وكـل عاطفـة،وكـل سلوك، وكل شىء إلى مرجع أوسع وأشمل من كل ذات مفردة، ومـن كـل نفـس واحدة، ومن كل عالم، واع أو غير واع لا تدركه الحواس[١٧٢]. وتلك هـى دعـوة (بريشت) التى لا تحاول التوفيق بين الجوهر والظاهرة، بل إنها تـرى أن العمـل الأدب ينبغى أن يشف عن اتجاهات وملامح أخرى لا تقتصر على التوفيـق بيـن الجوهر والمظهر أو البحث عن وحدة عضوية بين اتساق الحالة الخاصة والقـانون العام أو من خلال الانطباع المباشر للعمل الفنى كما يـرى (لوكـاتش) [١٧٣]، بـل يتجاوز ذلك وتصبح لديه "اكتشاف تركيبات العلل والمعلولات فى المجتمع وإماطـة اللثام عن وجهة النظر السائدة باعتبارهـا وجهـة نظـر القـابضين علـى زمـام السلطة"[١٧٤]، ومن ثم لم يكن من الغريب أن يناصر (بريشت) دعوة الحداثيين إلـى التجديد الشكلى[١٧٥] وقد دعا (جارودى) إلى واقعية جديدة تواصلا مـع (بريشـت) تصور واقعا مطلقا وتحيل التحول إلى الإنسان ذاته، ويبقى على الإنسان أن يحفـظ جماليات ذلك الواقع المطلقة لتصبح الواقعية قيمة نسـبية، ويصـير إعمـال إدراك الفنان بدرجة أكبر فى حدس الواقع الجديد[١٧٦].

ولاشك أن محاولات الخروج هذه من الواقعية الاشتراكية قد أفضت إلـــى أن أصبحت هذه الواقعية مذهبا عالميا يتجرد تماما مـــن رداء المذهبيـــة السياســـية ويتزيا بمذهبية فنية تلتقى عليها أوربـــا وأمريكـــا، والنظـــم الاشـــتراكية والنظـــم الرأسمالية، ويشرع فى دخولها حصون حلف وارسو مشروعية دخولها قلاع حلف الأطلنطى، وتتحول النظرة إلى مسرحيات (أبسن) حسبما يقع توظيف الرمـــز فـــى علاقته بالواقع بعدما صار يؤدى وظيفة أساسية فى تلخيـــص وتركـــيز معطيـــات الحدث[١٧٧]. وتبدأ الواقعية فى التحول إلى تصور آخر بوقوعها علـــى مـــا كـــان صوته الدال (الواقعية السحرية) ثم (الواقعية الخيالية)، وأهم ما يميز الأولـــى هـــو الرؤية اللاتاريخية للعالم حيث تتمحى الحدود والفواصل بيـــن الأحيـــاء والجمـــاد، وبين الثقافة والطبيعة، والرؤية الكونية السحرية للعالم، لتكتسب الأشياء والظواهـــر خصائص متميزة تشهد جانبا من الواقع السابق على مبـــادىء العقـــل والمنطـــق وقوانين السببية[١٧٨]، أما الثانية فهى "تنبع داخل رؤية معقولة للعالم، وتعـــود إلـــى جهد شخصى للفرد الذى يوظفه خياله بحثا عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عـــن نفسه وكشف الواقع الذى تتلقاه حواسه، ممايعتبر وثيق الصلة بالمعرفـــة المنطقيـــة والقلق الميتافيزيقى معا"[١٧٩].

وظلت (الواقعية السحرية) منذ أن وضع بذرتها النـــاقد الفنـــى (فرانـــزره Franzroh) عام ١٩٢٠ فى حقل الإنتاج التشكيلى حتى انتقلت إلـــى حقـــل الأدب لتأتى فعاليتها الحقيقية فى نتاج (جارثيا ماركيث) المؤلف الكولمبى الـــذى اســـتطاع فى (مائه عام من الوحدة) أن يعانق الأسطورة والأفعال الخارقـــة لتمثيـــل القـــوى الكامنة فى الإنسان، ثم هو فى تقنيته الفنية راح يثرى رمـــــزه بأبعـــاد ميثولوجيـــة تعددت إشعاعاتها فى النص[١٨٠]. ولعل (نجيب محفوظ) كان أكثر إجـــلاء للواقـــع، وأكثر تعانقا مع (الميثولوجى) فى الوقت ذاته، حينما استطاع (أســـطرة) روايتـــه (الحرافيش) بتجلى الإشارى الذى وصل إلى درجة من الشفافية بعناق الواقعى حتـــى تما هى كل منهما فى الآخر، ونظرة فى (أقوال جديـــــدة عـــن حـــرب البســـوس) لـــ (أمل ونقل) تدرك أنك أمام نص مفعم بالواقعية فى الوقـــت الـــذى تجلـــى فيـــه الإشارات المنحى الترميزى نحو واقعية جديدة تتجاوز حدود الزمان والمكـــان، دون انفصام لأى من المذهبين عن الآخر حتى تستطيع أن تسم الديوان به.

لقد أصبحت الواقعية أكثر تمثلا للواقع الفنى منها إلـــى الواقـــع الحيـــاتى، واستطاعت أن تمحو أيديولوجية الواقعية الاشتراكية، وتسبح تـــارة فـــى الواقعيـــة

السحرية وأخرى فى الواقعية الخيالية وأخيرة استطاعت بها أن تنفذ إلى تخليق طاقات لا حدود لها لتأخذ من الكلاسية عبقرية عقلانيتها على الرغم من مناهضتها للمحاكاة الأرسطية، ثم تعرج على الرومانسية وتطمح فى تحقيق غائيتها الفنية فى الاستحواذ على العواطف والوجدان ومحاولات تشكيل الواقع أياما كانت تجلياته من خلال الذات الفاعلة ، ثم هى مع الرمزية تصل إلى مشارف الواقعية السحرية، ومع السريالية تضع أحمالها على تخوم الشكل والشكلانية النصية، وتأخذ من (الوجودية) الحرية والانطلاق فى تقنية الخطاب، وهى فى كل الأحوال أصبحت تشكيلا جديدا للواقع كما يجب أن يكون على المستويين الفنى والحياتى؛ بعد ما كانت تشكيلا للواقع كما هو كائن وفق ايديولوجية معينة فى الواقعية الأشتراكية٠

ولأن الواقعية الاشتراكية فى الأساس تمثيل ما هو كائن فى الواقع سواء أكان ذلك هو الواقع الكائن أو الواقع المتصور فإنه فى كل الأحوال واقع معد سلفا فى ذاكرة الكاتب، الأمر الذى دفع (بارت) إلى اعتبار هذه الواقعية منافية للفن حيث تجعل الأدب خادما للواقع وتجعل من الأديب تابعا مرة أخرى وتصبح اللغة من خلالها مجرد وسيلة، تؤكد المدلولات على حساب الدوال[١٨١]، لتنهض بذلك واقعية أخرى يشحب إلى حد كبير تصورها حال الإعلاء من شأن النص وتبعية الدوال للمدلولات، ويصبح النص هو الفارسى الحقيقى فى حلبة الصراع الملتهبة بين الفن والحياة ولمن تكون عجلة القيادة، لنأتى إلى ما يمكن أن نطلق عليه (الواقعية النصية) التى استحوذت على الفكر النظرى المعاصر وتجلت إلى حد كبير فى جل النظريات النقدية فى مداخلات النقد الجديدة، ليصبح التصور المصطلحى قيد النظرية، ويدخل تجلى فعاليته فى إشكالية مدى احتواء النظرية من عدمه، فضلا عن احتمال تداخل النظريات ذاتها فى بعضها بعضا٠

ثانيا : مداخلات النقد الجديدة

الأسلوبية – الأدبية – الشعرية – البنيوية – العلاماتية – التناصية – التفكيكية

تنبنى مداخلات النقد الجديدة على محاولة استخلاص إطار نظرى عام يقـــع علـــى مشارف النظرية، أو يتمثل جوهرها، بغية تحقيق معيارية نقدية فى فـــك الارتبـــاط القائم بين الدوال والمدلولات حسبما تقع فى النص الإبداعـــى الأول. وتـــرد هـــذه العملية فى الأساس إلى منهجة التوجه النقدى وتمثله روح العلمية بالبحث عن العلـــة والمعلول بعدما ظلت العشوائية والسلطة الذاتية والانطباعية تعبث بمقدراتـــه حقبـــة طويلة من الزمن، ولم تتعانق الروح العلمية بهذه الذاتية والانطباعية إلا من خـــلال ما تسرب خلسة من بعض نظريات الإبداع الأولى التى تمثلتها المـــدارس الثـــلاث الكبرى والمذاهب التى خرجت عنها، لتظل العملية النقدية أســـيرة الاتباعيـــة فـــى توجهاتها، الأمر الذى أفقدها بكارتها وحيويتها فى مدى احتـــواء الفكـــر النظـــرى المجرد، وكذلك مدى تمثلها لروح قابضة على الأصول تمكنها تجاوز المألوف وشـد الأدب على إطار فلسفى تتبدى من خلاله نفس مدركة واعية لها حضورها الإيجـابى فى النهوض بالفكر والمشاعر والأحاسيس على أساس علمى يقنن ما أمكن تجليـــات الذهن ويحاول أن يؤسس فى الأدب لذاتية جديدة، لتصبح "كل (دلالة) لا تقود إليـــها قرينة تشكيلية فإنها من (طلب) الناقد وليست من (تشكيل) الشاعر"[١٨٢].

لقد أصبحت النظرية ضرورة ملحة ، قدر للنقد أن يتحول إليها من منطلـــق تمثـل روح العلمية التى سيطرت على القرن العشرين، ولم تركن إلى رصـــد الظواهـــر وحسب، بل سعت إلى المشاركة فى تخليقها انطلاقـــا مـــن موضـــوع الأدب ذاتـــه باشتماله التجربة الإنسانية ومحاولة تقصيها وتنظيمها وتفسيرها، كما أنه عليه وحـده تقع مسئولية البحث عن تحقيق التوازن الحياتى بين المادى والروحى بعدما خـــاض تجارب ذلك الخلل فيما كان مسوغا لنهوض بعض التوجهات الإبداعية على حســاب أخرى، ذلك فضلا عن أن الأدب ذاته حقل معرفى خصب لإثارة الجـــدل الذهنـــى والوجدانى ويجىء متمثلا بذلك جل العلوم والمعارف الأخرى التى لها نظرياتـــها، والتى كانت لها مشروعيتها النسبية فى دخول هذا المعـــترك، بيـــد أن الأدب هـــو الآخر يمكن أن تكون له نظرياتـــه الخاصـــة التـــى تنبـــع مـــن حقلـــه المعرفـــى المتخصص.

ولأن هذه النظريات الوافدة قد شدت على المجرد فإن تبعية فعاليتها كـــانت غالبـــا

ماتقع على المضمون باعتباره الحقل المعرفى المشترك بين هذه النظريـات والأدب، غير أن الشكل والتكويـن والصياغـة والتـى تمثـل (خامـة) الإبـداع وأخـص الخصوصيات فى جماليات الأدب كأحد الفنون الجميلة السبعة، ظلت على حالها فـى طى النسيان بالرغم من كونها اللبنة الأولى التى تشكل خصوصية جوهر هذا الفـن، حتى وقع ذلك الانحراف الحاد بالمضمون فى (الواقعية الاشتراكية) ليكـون بمثابـة المفجر الذى أيقظ الفكر البشرى لتثبيت أصول وقواعد ذلك الفن الذى يربـأ بنفسـه عن الوقوع فى التبعية والانطياع للأيديولوجية السياسية وتقلبات المجتمع· وإن أتـت فعالية النظرية فى بداية ذلك التوجه لأن تعمل فى الشكل؛ فإنها فى مرحلـة تاليـة أصبحت لها فعاليتها فى جوهر البنية حتى وصلت إلى تمثـل التجربـة الإبداعيـة ككل، واستطاعت أن تجلى نظريات أدبية يمكنها تجاوز الحقل المعرفى المتخصـص للنقد الأدبى إلى حقول معرفية أخرى تسبح فى فلك المجرد، وكأنها بذلك تضع للنقـد هيبته العلمية وتجعله أصلا جوهريا فى منحى النهوض بـالذهن والوجـدان معـا ليتمثل الأدب حضارته الجديدة، بل ويصبح أحد أعمدة البناء فى الرقى الحضـارى نحو عالم أفضل·

ولو عدنا بالذاكرة إلى الوراء، حيث بدايات الثورة النقدية فـى القـرن العشـرين؛ لاكتشفنا ارتباطها فى الأساس بالرغبة الملحة والطموح إلى تفسير نتاج تلك الثـورة الإبداعية وما أحدثته من انقلاب فى المعايير، بعد ما جاءت بـه(الرمزيـة) ومـن بعدها (السريالية)، من نصوص مبتكرة، كان من الصعب فـض بكارتـها إلا مـن خلال توجهات نقدية جديدة كان أول من فرض نواميسها الشـكليون الـروس فـى موسكو ولينينجراد، ثم كانت مدرسة براغ التشيكوسلوفاكية، ومنها انطلقت توجـهات النظريات من (الأدبية) حتى (البينوية) إلى فرنسا وأمريكا، ويؤصل النقـد الجديـد لميلاد (البنيوية)، ثم تلقح بأفكار بيرس وسوسير بعد ذلك لتنشط (العلاماتيـة) [١٨٣]، ويصبح النص عبارة عن تركيبة من العلامات التى تنهض على التداخـل النصـى فيعرف العالم نظرية (التناصية)، وتبدأ فكرة تحرير الدال عن المدلول فى الاسـتواء فتطرح من خلال التواصل الفكرى المجرد للنظرية ما عرفناه (بالتفكيكية) والرحلـة من (الأدبية) إلى (التفكيكية) وإن نهضت على ثورة الشكليين الروس ثـم مدرسـة براغ فأصحاب النقد الجديد؛ إلا أنه فى الأثناء ذاتها كانت تتمخض الحركة النقديـة عن منهج علمى يؤصل لعلم جديد يعتمد نظرية النص، وينطلق من المادة اللغويـة والأسلوب، وهو ما عرف بعلم الأسلوب أو (الأسلوبية)·

ينطلق التصور المصطلحي في التأصيل من الوقوف على فردانيته أو تشابكه فيما بين النظريات وبعضها البعض، من أجل احتواء المنحى التطبيقي الذي يصبح مرمى البصر وبؤرة الارتكاز في تحقيق مصداقية النظرية. وإذا كانت بعض هذه النظريات تتسق في أصولها مع توجهات قديمة، غربية أو عربية، خاصة فيما يخص الدرس النحوي والأسلوبي؛ فإننا لسنا بحاجة لالتواءات تعسفية إذا ما أدركنا أن غائية هذه النظريات لم تكن لتتحقق إلا من خلال استواء نتائجها التطبيقية قدر استواء فروضاتها النظرية، ذلك فضلا عن وقوعها على الشمول والعموم الذي قد لا يبرأ من امتداد طبيعي للتأصيل ومنطقية التواصل العلمي بين الحضارات السابقة حتى لحظة تجليها في العصر الحديث، وقد تساهم الحضارة العربية والإسلامية بدرجة لا تقل بأي حال من الأحوال عن الحضارات الأخرى، غير أن المغزى والمعنى، والغاية والوسيلة تنصب على النظرية العلمية في فلك المجرد حال تمثلها وتجليها كاملة متكاملة.

– الأسلوبية Stylistics :

حلت هذه النظرية مضمار النقد الأدبي ضمن النهضة العلمية الشاملة التي واكبت بداية هذا القرن، وصحبها إلى الحقل المعرفي المتخصص الناقد السويسري (شارل باليه Charles Bally) في سلسلة من محاضراته التي أومأ فيها إلى بداية علم جديد يمكنه أن يحل محل علوم البلاغة التقليدية عام ١٩٠٩، وينضوي هذا العلم على قواعد وتوجهات تعنى بوصف اللغة واستنباط قواعدها من تركيباتها القائمة، ولم يكن ليهتم باللغة كأدب، ولا بالسمات الفردية للأدباء، واعتبر أن اللغة تعبير عن الفكرة والعواطف والمشاعر الكامنة في آن واحد، لينصب موضوع علم الأسلوب لديه على كيفية التعبير عن هذه الوجدانات بشكل أساسي، ويختلف ذلك العلم عن علم البيان ويعنى بالإيضاح وطريقة التعبير، ويميز بين نوعين من العلاقات بين اللغة ومتلقيها، الأول يهتم بمشاعر المتكلم والثاني يهتم ببيئته اللغوية، ويرد (باليه) فعالية هذه العلاقات إلى اختيار فطن يجرى بين مفردات اللغة يندرج بدرجة أقل تحت اختيار آخر يجرى في تركيباتها النحوية[١٨٤].

ويبدو أن الأمر لم ينجل بعد للفصل بين الدرس الأسلوبي والدرس اللغوي، لأنه مادارت الدائرة في فلك اللغة الإبداعية منفصلة عن سياقاتها ومنحصرة في دائرة الوصف من أجل استبيان طريقة التعبير؛ فإن الأمر لا يتعدى نوعا من

الوصف اللغوى الذى لايرقى إلى استنباط معيارية نصية مثل تلك التى وصل إليــها (عبد القاهرة الجرجانى) فى (نظرية النظم)، بترتيب الكلام ترتيبا معينا يكشف عـن انتظام معانيه الذهنية، وهو ما اتفق معه فيه (ابن خلدون) وأضاف إليــه ضــرورة انطباق ذلك على تركيب خاص[185] ومن ثم فإن الأيدى يعتريها قصور شديد حــال الوقوف على الظواهر المميزة لكل نص إبداعى على حدة، ثم تنقطع الصلة تمامــا عن محاولات المقارنة وتصنيف تقنيات (الخطــاب) كــأحد المنجــزات الأساسـية للبلاغة القديمة، والتى جاءت (الأسلوبية) محاولة إعـــادة صياغتــها مــن خـــلال (المنشىء)، ووفق رؤية علمية واضحة، ومعيارية جوهرية، وتتسع لأن تســتوعب ما ذهبت إليه نصية (الخطاب) فى تجلياتها الجديدة علـــى مـــا كـــانت عليــه فــى (الرمزية) و (السريالية)، ولعل ذلك ما دفع العالم الألمانى(ليوسبتزر) إلــى البحــث عما أسماه (علم الأسلوب الجديد New Stylistics)، بعد (باليه) بعشــر ســنوات، ويقرر أن هناك علاقة متبادلة بين الخواص الأسلوبية لنص ما والجوالنفسى العـــام المسيطر على قائله، متكئا بذلك على نظريـــة عـــالم الطبيعـــة الفرنســـى (بوفــون Buffon) والقائلة بأن الأسلوب هو الإنسان، إلا أن (سبتزر)أضاف إليها ضـــرورة عدم الاهتمام بطبيعة المؤلف مستقلا عن نصه، فالناقد ليس له منه سوى ما بداخـــل النص من تجليات أسلوبية مردودة إلى فعالية الجو النفسى العـــام المســيطر علــى النص، ليصبح هو الآخر لديه النوعين ذاتهما من العلاقات داخل النـــص، الأولــى هى الصفة التركيبية اللغوية البحتة، والثانية هى الصفة النفسية الوجدانية التى تمــيز أى مؤلف عن غيره، ومن ثم فهو قد حصر اهتمامه فى محاولة تحقيق التوازن بيــن الصفتين[186]. ثم بعد ذلك اتسعت رقعة علم الأسلوب لتشــمل : دراســة الأســاليب بوصفها اختيارات مختلفة بين وسائل التعبير والتى تحتمها العلاقة بيـــن الغـــرض ووسيلة التعبير عنه، وكذلك تصنيف الأساليب حســـب النظــم المختلفـــة الأدبيـــة والاجتماعية والنفسية، ثم كان علم وظائف الأسلوب وعلم بناء الأسلوب الـــتركيبى، ثم نقد الأسلوب بصرف النظر عن قواعده العامة[187].

وقع الأسلوب إذن كسمة شخصية فى استعمال اللغة، وإذا قبلت اللغة ذلــك فى استعمالاتها المطلقة فإنها فى النص الأدبى تصبح أشد تميزا وتفردا باعتبار مـــا لذلك النص من طريقة متميزة فى استعمال اللغة، الأمر الذى يفضـــى إلــى التقـــاء فحص الظاهرة الأسلوبية مع البحث عن قوانين عامة للتفرد أو الخصوصيـــة[188]، حيث "يبدأ علم الأسلوب بدراسة الظاهرة الأسلوبية من السمات الأسلوبية المتفـــردة

فما فوقها، باحثا عن الدلالة دائما، حتى إذا وصل إلى النسق الأكبر كانت الدلالة اسمها الأسلوب وتحت الأسلوب تكمن الجوهرة التي يبحث عنها القارىء الناقد : تكمن أسطورة الكاتب، وهي مفتاح رؤيته الوجودية، والنافذة التي يطل منها، ونطل معه، من عالم الظواهر إلى عالم القيم"(١٨٩).

ينتمي مصطلح (الأسلوبية) إلى الأسلوب من حيث كونه (النظام والقواعد العامة)، ومن حيث كونه (خصائص فردية) باعتبار هاتين الصفتين هما محور التصور الذي أتى فعاليته في نشاط نظرية (الأسلوبية) التي على الرغم من انتمائها التأصيلي إلى حقل الدراسات الأدبية إلا أن (جورج مونان) يحاول أن يتجاوز بها حدود الحقل المعرفي المتخصص للنقد الأدبي إلى مجالات أرحب تشمل مجالات الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى والرسم(١٩٠)، وهكذا بدأ الاقتصاد النقدي الأدبي في التحرر حتى أصبح منتجا للنظرية الفكرية المجردة ليصدرها إلى حقول معرفية أخرى، حال وقوعه على الأصل وانطلاق فلسفته من داخله، ومع ذلك فهو لما يزل متواصلا مع ما حوله من قيم اجتماعية وواقعية تنتمي إلى عالم المثير الوجداني، ويتجسد في صورة لغة تواصلية، "فالأسلوب الأدبي لا يمكن أن يدرس جديا بعزله تماما عن عملية التواصل التي يشترك فيها المؤلف والقارىء عبر النص"(١٩١).

ولم تكن (الأسلوبية) لتتوقف عند حدود البحث عن أسلوب الكاتب فيما يعود إلى عقد الرابطة بين النص و (سيكلوجية الإبداع)؛ لأن ذلك الأمر لا يخلو من قليل من التعسف، ولم تكن الذات الإنسانية لتخضع لأبحاث علم النفس خضوعا مطلقا ومعياريا مجردا ينطبق على كل ذوات المبدعين، بيد أن هناك قدرا كبيرا من التباين يمكنه أن يفلت من آلية ذلك التقنين، وفي الوقت ذاته فإن آلية الإبداع هي الأخرى لم تكن من البراءة حتى تحدها قوانين معيارية ثابتة، ذلك فضلا عن أن النص الإبداعي ذاته شبكة من العلاقات المترامية الأطراف التي لا تتشكل من فراغ، بل يمكن أن يتسلل إليها الكثير من الظواهر الأسلوبية التي تأتي من خارج الذات الشاعرة وتحسب للشاعر أو المنشىء كظاهرة أسلوبية خاصة ومتميزة وهي في حقيقة الأمر ليست إلا نتاجا (تناصيا) مع نصوص أخرى، أو أنها إحدى الظواهر المتسللة عبر ثقافة الكاتب في المرحلة الأولى من مراحل التجربة الإبداعية. لذا بدأت النظرية – في نظر البعض- تنصب على النص مجردا وتنصرف إليه كلية، ولما كان هذا النص فيه ما فيه من عموم القول وخصوصية

الخطاب فإنه ليس ثمة إطار إلا لما تميز واستطاع أن يتفتق عنه النـــص، ليتعــامل علم الأسلوب العام مع نطاق كامل من الأنواع غير المقسمة إلـــى لـــهجات والتـــى يقابلونها فى تعاملهم مع اللغة، أما علم الأسلوب الأدبى فيتعامل مع أنـــواع ممــيزة للجنس الأدبى(١٩٢)، وتبقى خصوصية الأسلوبية فى أصل الانطـــلاق مــن الوقـــوع على الظاهرة الأدبية مردودة إلى المؤلفين كأفراد.

وتنحصر بذلك الأسلوبية فى اتجاهين يرتكز الأول على دراسة العلاقة بيـن اللغة والفكر، وهو ما يعرف بعلم أسلوب التعبير، وهو ما يقابل البلاغة القديمة، امـا الثانى فينصب على دراسة اللغة وعلاقتها بالإبداع فيمـــا يعـــرف بعلـــم الأســلوب الفردى، وهذا الأخير يبحث فى كيفية تشكيل النص واللذة الجمالية التى يثيرها فـــى نفس المتلقى، وانحصار التصور المصطلحى للأسلوبية فى المدرسة الفرنسية علـــى أنه (دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة)؛ فتح الباب علـــى مصراعيــة للخلط بين الاتجاهين، أى بين علم أسلوب التعبير وعلم الأسلوب الفـــردى، ليبقـــى الانجاز الحقيقى للأسلوبية متمثلا ارتباط دراسة الأسلوب بـــالبحث عــن الأنمـــاط اللغوية المتميزة والتى تشكل ظاهرة فى مـــادة الكـــلام الأساســـية(١٩٣). لتخلــص الأسلوبية إلى جوهرها بدراسة أنماط يمكن للقارىء أن يستشفها من سياق النـــص، سواء أكانت هذه الأنماط متناسقة أو متســـقة الـــتركيب Symmetrical أو غـــير متناسقة Asymmetrical تستطيع توحيد النص وإبراز عناصر معينة فيـــه(١٩٤).

ويطلق على هذه الأنماط – ما كانت لها فعالياتها الدلالية – (المؤشرات الأســلوبية)، ويعرفها العلماء بأنها "تلك العناصر اللغوية التى تظهر فقط فى مجموعـــة ســياقية محددة بنسب تتفاوت فى معدلاتها كثرة وقلة من حالة إلى أخرى"(١٩٥). لتصبح هــذه المؤشرات الأسلوبية هى المنوط بها تحقيق فعالية النظرية باعتبارها عناصر لغويـــة مشروطة بسياق النصوص، أما العناصر اللغوية الأخرى التى لا تدخل فـــى هــذه المؤشرات فتصبح عناصر محايدة لا دلالة لها، يمكن أن تظهر فى سياقات مختلفـة، بمعدلات متفاوته دون وظيفة محددة(١٩٦).

وما دامت المؤشرات الأسلوبية تتحدد من قبيل الدلالة فإن البحث الأسـلوبى يتجاوز الرصد اللغوى وتقصى علمى النحو والصرف وتخطى المعنى والـــتراكيب إلى ما يمكن أن يحكم العلاقة بين الدوال والمدلولات(١٩٧)، فالسياق الأســلوبى عنـــد (ريفاتير) "ليس هو التداعى، وليس هو التوالى اللغوى الذى يحصر تعدد المعنـــى أو يضيف إيحاءات خاصة للكلمات؛ بل هو (نموذج لغوى ينكر بعنصر غير متوقـع) و

التضاد الناجم عن هذا الاختلاف هو المثير الأسلوبى ... إن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها فى ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة فى اللغة"(١٩٨)، وذلك ما قد ينوء به التصور.

ويمكن بقليل من التروى أن نحصر التصور المصطلحى للأسلوبية، أولا فى ضرورة الفصل بين مستويين للغة ينحصر الأول فى الصفة التركيبية المجردة البحته، والثانى يعنى بالصفة الوجدانية التى تميز أى مبدع عن آخر، وفى هذا المستوى الثانى يجب أن نعترف بضرورة الارتباط القوى بين الدوال والمدلولات، لتتجلى رحلة التحليل الأسلوبى فى الكشف عن الجو النفسى العام المسيطر على النص من زاوية المبدع، وتصبح مقولات فك الدوال عن المدلولات رجما بالمغالطة للدخول فى نظرية أخرى تنحى سلطوية المبدع جانبا وتعنى باستجابة المتلقى وثانيا فإن ارتكاز الأسلوبية عند (باليه) على مدى فعالية محور الاستبدال بالاختيار الفطن الذى يجرى بين مفردات اللغة يجعل من الغبن انصراف ذلك المحور إلى المتلقى، بل إنه خاصة أساسية مرتبطة بالمبدع أيضا ومدى تميزه أو اختلافه فى خلق أساليب بعينها دون أخرى، على أن ما جاء منها فيما بعد مردودا إلى المتلقى هو توجه منهجى آخر ينتمى إلى نظرية أخرى. وثالثا فإن آلية التضاد التى دعا إليها (ريفاتير) تعتمد على ما وراء النص إلى منطقة تدخل بالتحديد فى إعمال التداعى تتجاوز بذلك ارتكاز الأسلوبية على استنباط قواعدها من تركيباتها القائمة والحاضرة؛ إلى ما ينصرف أيضا إلى نظرية أخرى تعنى بالحضور والغياب قدر عنايتها بمحاور التشابه والتضاد، بيد أن الأسلوبية لم تكن لتقع عليها حال انصرافها إلى التراكيب الحاضرة ومدى علاقتها بمنشئها. ولعل ذلك هو ما أوقع الأسلوبية فى التهافت والشحوب دون وقوف النظريات المتلاحقة على حدودها الفاصلة، مما دفع (شكرى عياد) إلى اللجوء إلى ضرورة الفصل التصورى بين الدراسة الأسلوبية والدراسة العلاماتية للظواهر الفنية، على الرغم من تماهى الحدود بينهما – كما يرى – إلا أن ثمة اختلافا قويا فى المنهج على اعتبار الأولى "دراسة لغوية فنية وثيقة الصلة بالنقد الأدبى، ولذلك فإن صعوبتها المنهجية تكمن فى مفهومى (الحس اللغوى) (أو ما يسميه النقاد (الذوق) و (التفسير) والثانية دراسة فنية اجتماعية وثيقة الصلة بتاريخ الأدب، ولذلك فإن مشكلاتها المنهجية الأساسية تدور حول العلاقة بين البنية الاقتصادية الاجتماعية والبنية الثقافية (أو بين البنية التحتية والبنية الفوقية للمجتمع)، ووظيفة الكاتب خاصة داخل البنية الثقافية"(١٩٩).

وواضح اختلاف التصور بعض الشيء عند (عياد) ما كان الأسلوب لديه مطلبا للنقد الأدبى يتأتى تحديد كنهه من قبيل الانفعال والكلمات الانطباعية الخالصة[200]، غير أن الأمر يختلف إلى حد ما عن تصور النظرية التى تنهض فى الأساسى على توجه علمى يعنى بالعلة والمعلول فى استنباط معيارية الأساليب ووضعها فى دائرة المجرد وإن ينضوى على جانب انطباعى منه فهو بالتأكيد لا يقارن بما وقع من انطباعية قبل مجيء الأسلوبية كنظرية وكإطار فكرى مجرد، أما (العلاماتية) فيرجأ فيها القول قليلا حتى يحل دورها۰

وعندما يعرض (الغذامى) الأدبية يعتبر الأسلوبية مجاراة لها، كل ما تمتاز به عنها هو الشيوع، غير أن التصور المصطلحى لديه على الرغم من انحصاره فى اعتبار الأسلوبية تركيزا على (الشفرة) وكيفية انبثاقها إلى الوجود[201]؛ إلا أنه ينفى مسوغها الفلسفى بأحد المبادىء البنيوية، علما بأن هذه البنيوية لم تنبثق إلى الوجود إلا وقد انقضى من عمر الأسلوبية زهاء الخمسين عاما، يقول (الغذامى) "وتقوم الأسلوبية على أساس دراسة الاختيار وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت نتيجة لا ختيار لتركيبها، واختيار لكلماتها، واختيار لتوجهها والأسلوبى يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار فى الجملة المدروسة :لماذا هذه البنية التركيبية؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك ؟لماذا هذا التركيب؟۰۰۰ وبكل تأكيد فإن أسئلته ستفترض أن الأغراض الدلالية [المعنوية] من الممكن تحقيقها بطرق أخرى [غير هذا الأسلوب الاختيارى] إن هدفه الذى يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوى فى النص من نواحى الحيل الأسلوبية، ومن نواحى الرموز الضمنية وهلم جرا"[202]، ثم يأتى (الغذامى) بما أتى به (صلاح فضل) "والشاعر ليس شاعرا لما فكر فيه أو أحسه ولكنه شاعر لما يقوله من شعر ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها فى إبداعه اللغوى۰ أما الحساسية المفرطة فلا تكفى لتكوين أى شاعر وهذا هو المبدأ البنيوى كما ينقل الدكتور صلاح فضل"[203]، وهو ما يقع عند (أرشيبالد ما كليش) فى قوله "القصيدة لا تعنى ولكن تكون"، وقدلا تلتقى الأسلوبية مع البنيوية فى هذا المبدأ اتكاء على اعتماد الأسلوبية على دلالة اللغة داخل سياق المبدع لا بوضعها لذاتها داخل سياق النص كما هو الحال فى البنيوية والتى وقعت فيما بعدها على تحرير الدوال عن المدلولات، لتبقى للأسلوبية خصوصيتها فى النص المغلق وحضور الارتباط القوى بين الدوال والمدلولات، ثم يبقى لها تميزها فى منحاها

نحو كيفية انبثاق (الشفرة) إلى الوجود، وعنايتها بالمبدع (المنشــــىء) كمحـــور أول فى تشكيل النص.

ويلمح (الغذامى) إلى وقوع (الأسلوبية) فى مجالات (الشعرية Poetics)، غير أن أهم ما يضيفه إلى حدود التصور هو اقتصارها على دراسة (الشفرة) دون (السياق)[٢٠٤]، وهو ما يؤدى بالضرورة إلى انحسار الرؤية، واحتمال تمزق النص، وعدم احتواء التجربة الإبداعية من منطلق شمولى ومنظور كلى، فضلا عن انكفائها على المبدع، ثم حرصها الشديد على توثيق الرابطة بين الدوال والمدلولات، وكلها بلا شك بقع صفراء فى نبات أخضر يانع تمثله الفكر النقدى وأصبح فى حاجة ماسة أن يشمله الفكر المجرد برعايته .

-النقد الجديد New Criticism :

- والشكلية الروسية Formalism :

ثمة انقطاع - إلى حدما - فى المنهج، وطواعية آليـــة التصـــورات فـــى منحاها التجريبى لنهضة النقد الأدبى، ثم تمثل المنحـــى التـــاريخى لـــها؛ بمجـــرد الشروع فى الكشف عن التصور المصطلحى لمصطلح (النقد الجديد) لأننـــا بذلـــك نفصل بين توجهات المنحى التقنى ورحلتها للبحث عن صورة مثلى لقراءة النـــص الأدبى بحضور أشد خصوصياته والتى تشكل مادته الخام من لغة وتراكيـــب لـــم تكن لتجد فعاليتها إلا فى ذلك الفن على وجه الخصوص.

وحينما وقعت البذرة الأولى من شجرة (التعبيرية) فى حقـــل (الأســـلوبية) بتوثيق مدركات محددة للنص الأدبى تحققت من خلالها بعض معياريته، وفـــى الآن ذاته كان شروع النقد فى تمثل نظريته ابتغاء المنهجية والروح العلمية من خـــلال النص الإبداعى بعدما كان الإبداع تابعا لتحقيق أيديولوجية سياسية واجتماعية فـــى (الواقعية الاشتراكية)؛ فإن رد الفعل المناهض والمشـــروع أن ينصـــرف الفكـــر البشرى لما آل إليه الأمر عند (الشكلية الروسية)، غير أن الحقل المعرفـــى للنقـــد الأدبى لم يكن مسيجا بما يشبه الاتفاق على هذه التوجهات، ولكن يمكن القـــول إن ذلك الفكر قد دخل مرحلة جديدة من الصراع مثل تلـــك التـــى وقعـــت لنظريـــات الإبداع، غير أن هذه المرة انحصرت بشـــكل مباشـــر فـــى البحـــث عـــن أشـــد خصوصيات الأدب من حيث كونه تكوينا وكيانا كائنا بالفعل علـــى أرض الواقـــع النصى. وانطلاقا من هذا المبدأ وقعت (الأسلوبية) كنظرية منهجية لتنـــاول هـــذا النص (الخطاب) برعاية ما فيه من حضور للمبدع ومدى قدرته على تحقيق غائيـــة الإبداع من وجهة نظر الناقد، فى حين أن الأمر لم يستقر بعد على آليـــة واضحـــة تحكم العلاقة بينهما، أو بين المتلقى والنص، غير ما سلفت عليه، ولكن كـــل مـــا استطاعت أن تنجزه (الأسلوبية) هو تحقيق هذه العلاقة بين المبدع والنـــص ولمـــا كان الفصل بين هذه العلاقات غير جائز منطقيا فإن النظرية قد اعتورها شئ مـــن القصور، فى الوقت الذى كانت ترعى فيه (الشكلية الروسية) بعـــض محاولاتـــها التى تعنى بالشكل واعتماده كأصل محورى تجتمع عليه علاقات العملية الإبداعيـــة ككل، وهو ما يجب أن تنصرف إليه كل محاولات النظرية منفصـــلا عمـــا دونـــه ليتخلى النص ما أمكن عن أيديولوجية الواقع الاجتماعى، ثم تنصب النظرية علـــى ما فيه من (أدبية) فى مرحلة تالية، ثم ترقى أكثر فأكثر لتنصب على ما فيـــه مـــن

(شعرية) سواء بتعانق (الأسلوبية) و (الأدبية)، أو بما في النص من خصوصية متجاوزة، إلى أن يصبح ذلك النص منظومة متكاملة قائمة بذاتها، وبدلا من أن كان النص ينتقل إلى المتلقي الذي يحاول جاهدا أن يتلمس تقنية تلقيه بعد محاولات كشف تقنية إبداعه؛ أصبح المتلقي هو الذي ينتقل إلى النص الذي أصبحت له عجلة القيادة الذهنية الفاعلة في (البنيوية) إلى أن عاد إليه مرة أخرى بموجب (التفكيكية) كإحدى القوى الفاعلة في إنتاج هذا النص.

وواضح إلى أي حد يمكن أن يتسق الفكر المجرد نحو منحى بعينه تكتمل منظومته من خلال خط تصاعدي لبناء فكر على فكر، وتواصل ذلك البناء من خلال تواصل الأجيال. بيد أن دخول ما عرف بـ (النقد الجديد) لم يكن إلا هامشيا لطرح تصوري لم يرق إلى حد النظرية ولم يكن علميا بدرجة كافية[٢٠٥]، حتى أذابه ذلك التواصل فاحتوى بعضه ولفظ الآخر دون أن تختل عجلة القيادة بالرغم من وعورة الطريق.

وجاء (النقد الجديد) كمحاولة لقراءة النص بعدما كان النقد التقليدي "قد افترض بالفعل وجود مظهر جوهري في الأدب هو إثارة اللذة الجمالية أي اشتماله على قيم تولد هذه الإثارة وإنه عند الممارسة الفعلية قد أغفل هذا الجانب في تحليله وتقييمه للأعمال الأدبية. إذ عني بدراسة المواد المكونة للأعمال الأدبية دون أن يبحث في وظيفتها الجمالية"[٢٠٦].

ولم تكن التقليدية هنا في مواجهة الجدة، ولم تكن هذه الجدة على طلاقتها؛ بل كان يمكن أن يقع هذا النقد الجديد هو الآخر على هذه التقليدية بمقولة الجدة الزمنية، بينما وقع التصور من قبيل الموافقة لالتقاء أصحاب هذا التوجه واستجابتهم لرد فعل مناهض لتطبيقات قرائية ثلاثة انتقلت من القرن التاسع عشر وهي نزعة الأدب الرفيع Belle Leterism والانطباعية Impressionism والتاريخية Historicism ، وواضح أن كلها ممارسات اجتماعية تحقق (نزعة الأدب الرفيع)، ووجدانية نفسية وذاتية تحقق (الانطباعية)، ووثائقية تحقق (التاريخية).ولم تكن أي مواجهة منها موجهة للنص ذاته[٢٠٧].

والمصطلح في الأصل "يشير إلى نوع من الحركات في النقد الأدبي، والتي تطورت في عشرينيات القرن العشرين (وكانت معظمها من الأمريكيين)، ولم تتضح على أي حال قبل ١٩٤١ عندما نشر (جون كرورانسون John Crow Ranson) كتابه (The new Criticism)، وقام فيه بنقد أعمال (ريتشاردز)، و

(إمبسون)، و (إليوت)، وقدم الحجة علـــى مـــا أطلـــق عليــه (Ontological critic)"[٢٠٨] أو ما يمكن أن ينتمى إلى إنية الوجود النصى مـــن لغـــة وتراكيــب وبنية، حتى "دافع هؤلاء النقاد الجدد عن القراءة المغلقــة وقــاموا بتقديــم تحليــل مفصل للبنية الشعرية بدلا من الاهتمام بعقــل وشـــخصية الشـــاعر، والمصـــادر، وتواريخ الأفكار، والمضامين السياسية والاجتماعيـــة"[٢٠٩] وهــذا هــو المســوغ الشرعى لوقوع (النقد الجديد) فى سلسلة التوجه الفكرى المجـــرد تأسيســا علـــى (التعبيرية) ومناهضة للأسلوبية على الرغم من انطلاقهما معا من خامـــة النــص على أن ذلك النقد الجديد لم ينجل إلا فى أشد الفـــترات حساســية بيــن الاتحــاد السوفيتى وأمريكا، فيبدو متسقا ومنسجما مع ما أفضت إليه (الشـــكلية الروســية)، وكأنها، ابتلعت طعم الفكر الموجه، بغية التدمير التام لقلاع الشيوعية الممثلـــة فـــى (الواقعية الاشتراكية) بعدما كانت قد استحوذت على قطاع كبير من مساحة النقـــد الأدبى العالمى.

لقد اتفق كل من (النقد الجديد) و (الشكلية الروسية) على ضرورة الســـعى نحو اكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص بعد رفضهما معا مـــا كــانت عليــه الرومانسية المتأخرة من نزعة روحية مترهلة وكلاهما معنـــى بضـــرورة اتخــاذ موقف تجريبى وتفصيلى من القراءة؛ غير أن (الشكليين الـــروس) كــانوا أكــثر التزاما بمنهج علمى صارم لنظرية الأدب، بينما ظل (أصحاب النقد الجديد) علـــى إيمانهم بالفصل بين المعنى الأدبى والتصورات العقلية المنطقيـــة، فمــا الــتركيب المعقد للقصيدة من وجهة نظرهم إلا نوع من الاستجابة الطبيعية للحياة[٢١٠]، ولكــن يبدو أن مدخلهم الإنسانى النزعة قد أحبط كثيرا مـــن مبادئـــهم نظــرا لافتقــادهم الوسيلة لتحقيق ذلك، بينما نظر (الشكليون الروس) من البدايـــة إلـــى المضمـــون الإنسانى نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية، وانصرفوا إلـــى اعتبــار الســياق هــو الفاعل المنوط به تحقيق الوسائل الأدبية التى يمكن أن تؤدى عملها[٢١١].

بالرغم من ذلك فإن (أصحاب النقد الجديد) قد عضدوا موقـــف الشـــكليين الروس إلى حد كبير بتخليهم عن البحث عن المضمون والبيئة وتركـــيزهم علـــى التحليل لبعض الظواهر المختارة وما تحدثه من أثر لدى القراء[٢١٢]، حتى امتــازوا بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات انطلاقا من (النـــص) وليــس أى شىء آخر، ومن هنا كان لهم الفضل فى الدخول المشروع إلى (النص) من خــلال عالم اللغة وتركيباتها[٢١٣]، كما فعلت الأسلوبية، غير أنهم تجاوزوها بالإفلات مـــن

سلطوية المبدع وإفساح المجال للنص ليقول كلمته دونما انفعـــال أو تحـــيز وثمـــة فرق جوهرى آخر بين (أصحاب النقد الجديد) و(الشكليين الروس) هو أن الاتجـــاه الأول قد غالى فى التعميم وصولا إلى المعايير المطلقة التى تنطبـــق علـــى الأدب فى كل زمان ومكان، بينما اتجه (الشكليون الروس) إلـــى النســـبية[٢١٤]. وذلـــك مسوغ آخر لشرعية إمساكهم بجوهر النظرية بعدما تمثلوا تقنية تجليها.

هذا وقد ارتبط مصطلح (الشكلية الروسية) فى الأســـــاس بتلـــك الحركـــة الأدبية التى ظهرت فى روسيا عام ١٩١٧ وقادها (فيكتور شكلوفســـكى Victor Shklovsky) و (زمياتن Evgeny Zamyatin) وانحصرت رؤيتـــهم فـــى أن قضية الفن الأدبى الأولى هى الأسلوب والتقنية، وأن التقنيـــة ليســـت فقـــط هـــى الطريقة ولكنها أيضا موضوع الفن وبهذا فإنه لا يكون مهما مـــا يقولـــه الكـــاتب بالدرجة التى بها كيف يقول، وقد مال أنصار هذا الاتجاه إلى النظر إلـــى الكـــاتب على أنه حرفى وبالرغم من أن هذه الحركة قد وقعت على البطـــلان فـــى نهايـــة عشرينيات القرن العشرين؛ فإن تأثيرهاعلى المدى الطويل يجلو وصفه فـــى النقـــد الحديث[٢١٥]، وذلك بعدما صالت وجالت (الواقعية الاشتراكية) بـــالفرض القســـرى فى دستور الاتحاد السوفيتى، فتجيء (الشـــكلية) لمناهضتـــها[٢١٦]. وكأنمـــا هـــى الرسالة التى حملها على أعناقهم (أصحاب النقد الجديد) لتشـــهد أربعينيـــات هـــذا القرن قيامة البعث والإحياء لما التقت عليه هذه الحركة مـــع (الشـــكلية الروســـية) لتعاود فعاليتها، وتصبح على مشارف نظرية جديدة سوف تتـــهمر بعدهـــا حلقـــة متصلة من التصورات التى تنتقل من (العمل) إلى (النص)، ويبدأ الفكر النقدى فتـــح سبيل جديدة، بعدما استطاعت هذه (الشكلية) أن تركـــز علـــى الملامـــح المميـــزة للأدب، والوسائل الفنية، وحيل الصنعة التى يختص بها، "وعن هذا يقول ياكبســـون إن موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب ككل، ولكن خصائصه الأدبية، أى أدبيتـــه Literariness، ومعناها تلك السمات التى إذا توافرت فى عمل ما أصبـــح أدبـــا، وقالوا [الشكليون الروس] إن اللغة لا تصبح فى الأدب، وخصوصا فـــى الشـــعر، مجرد وعاء أو وسيلة Vehicle لتوصيل المعنى إلـــى القـــارىء، أى للتواصـــل Communication ولا تقف عند حدود ما ترمز له من أشياء، لكنها تصبح هـــى نفسها شيئا له وجوده المستقل، بـــل تصبـــح مصـــدرا مســـتقلا Autenomous للمتعة"[٢١٧].

أفضت (الشكلية الروسية) إلى (الأدبية) إذن ، غـــير أنـــها علـــى صعيـــد

الخطاب النقدى، كانت هى و (النقد الجديد) قد أرهصت بطرح لغة نقدية جديدة بما يمكن أن تعد ثورة فى عالم المصطلح، وهو نتاج طبيعى لما آلت إليه تقنية التوجه ومنهج التناول، فبدأت تعمل تصورات جديدة لكلمات منتزعة من حقل اللغة ذاتها حتى ارتقت إلى مستوى المصطلح وبدأت رحلة التحول فى (النص)، و (الخطاب)، و (الرسالة)، و (الكلام)، و (القراءة)، و(الكتابة)، وبدأت تتفتق تربة الحقل الذهنى عن نظريات (الأدبية) و (الشعرية)، ثم (البنيوية)، ولا شك أن كل نظرية من هذه النظريات سوف يكون لها حقلها الدلالى، وتكون لها مصاحباتها اللفظية وإذا كانت (الشكلية الروسية) قد أفضت إلى (الأدبية)؛ فإن (مدرسة براغ) قد أفضت إلى (البنيوية)؛ و(مدرسة موسكوتارتو) إلى (العلاماتية)، ليبدأ المعترك الفكرى المصطلحى حسبما تجلى فى الفكر النقدى المعاصر، وحسبما وقعت فعالياته فى الطرح النظرى والفلسفى لنظرية المصطلح النقدى.

-الأدبية Literariness :

يرد (إيخنباوم Eichenbaum) ذلك المصطلح إلى أول من نطق به وهو (ياكبسون) [٢١٨]، فى معرض حديثه عن الدراسة الأدبية فى الأدب والتى لا تعنى إلا بخصائصه الأدبية وحسب "أى أدبيته Literariness، ومعناها تلك السمات التى إذا توفرت فى عمل ما أصبح أدبا"[٢١٩].

وقد وقع ذلك ضمن توجهات المدرسة (الشكلية الروسية) فى عنايتها بدراسة شكل العمل الأدبى، واستطاعت أن يكون لها تيارها المناهض (للواقعية الاشتراكية) فى أوج ازدهارها، وحينما تداخلت معها أطروحات أصحاب النقد الجديد كان ثمة خطا فاصلا فى تقنية التوجه الذى اضمحل تماما فى (النقد الجديد) ثم استوى فى (الشكلية) على تجلية الخطاب على أساس من الفصل بين ما هو أدبى وما هو لا أدبى، بينما ظل أصحاب (النقد الجديد) على عنايتهم بدراسة العمل ككل على أنه وحدة مغلقة، وقد التقى كلاهما على توجيه السهام إلى ذلك (المنهج البيوجرافى)، الذى يربط النص بحياة صاحبه وبالمجتمع[٢٢٠]،والذى يندرج تحت نظرية (الانعكاس)، لينصرف كلا الاتجاهين عنه تماما إلى التواصل مع نظرية (التعبير)، ثم التعبيرية، فالأسلوبية، حتى يتفرقا بعناية (النقد الجديد) بالنص المغلق، و (الشكلية) بما يمكن أن يقع فى هذا النص من أدبية وحسب، وتخرج منه ما عداها وما يندرج تحت الإخبار والتصريح والخضوع لمرجعية

المعجم اللغوى فى تقنية الخطاب، ومن ثم فإن (الأدبية) تقوم على دراسة العناصر التى تجعل من الأدب أدبا وتخلصه عما دونه من كلمات يمكن أن تستخدم فى أى وسيلة غير أدبية من وسائل التواصل تستخدم المادة الخام ذاتها التى يستخدمها الأدب وهى اللغة.

وهنا يمكن أن تقع (الأدبية) على المنهج العلمى الذى ينقاد للنظرية الفلسفية التى تحكم كنه الأدب أو الخطاب الأدبى مميزة إياه عن أى خطاب آخر سعيا وراء "التعرف على الخصائص النوعية للمادة الأدبية، واستقصاء السمات التى تميز هذه المادة عن غيرها من المواد الأخرى"(٢٢١)، وهذا لا يتأتى بالضرورة إلا من خلال دراسة أنساق اللغة ومستوياتها، والفصل بين اللغة الأدبية واللغة النفعية، أو كما يقول (المسدى) "إن طاقة التعبير التى تتحدد بها وظيفة اللغة أساسا مزدوجة فى ذاتها فمنها جدول تصريحى ومنها جدول إيحائى ، فأما الأول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوى، وأما الثانى فيستمدها من الدلالات السياقية التى تحملها اللغة بكثافات متنوعة. وبالاحتكام إلى هذا التقرير المبدئى يتجه النقد الحديث إلى تعريف أدبية النص بأنها مجموع الطاقات الإيحائية فى الخطاب الأدبى، وذلك لأن الذى يميزه هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرد فى الكلام العادى عند استعمال اللغة استعمالا نفعيا"(٢٢٢).

فأدبية الأدب هى خاصة جوهرية ورؤية فلسفية تحكم إطار التناول للمادة الإبداعية، وتقلب عناصره التى تفضى إلى استحضار الجمالية فى ذاكرة المجرد، من منظور علمى موضوعى يرمى إلى تمثل معيارية ممنهجة تحكم آلية التناول بغية تحقيق أكبر قدر ممكن من المصداقية فى التحليل والتقييم والتقويم كركائز أساسية فى سيرة النقد الأولى التى ظلت ردحا طويلا من الزمن نهبا للانطباعية والاجتماعية والوثائقية التاريخية ولا شك أن هذه الرؤية كانت بمثابة شهادة ميلاد جديدة للنقد الأدبى أهم ما دون بها هو نقاء سلالته من سلطوية (الجينات) السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية، وأخيرا الانطباعية، وهى المسوغ الشرعى، أو الحق الظاهر الذى جاء به أصحاب هذه الدعوة.

ولم تكن محاورات الشكل والمضمون لتستحق ذلك الصراع الطويل بمجرد توجه (الشكليين الروس) إلى (الأدبية) واحتكامها إلى أمر النظرية الفلسفية، لأنها لم تكن لتعنى أبدا بذلك الفصل المزعوم، إذا ما تمثلت مضمونا هو أشد قوة

وأكثر نفعا من ذلك الذى يدعو إلى خطابية النص بوسائل لا تعدو منحى الخطاب لإنسان بدائى، أما وقد أصبح هذا الإنسان أكثر تفتحا واستنارة وقدرة على احتواء معطيات عصره التى بلغت شأوا بعيدا من التعقيد؛ فإنه من الأنسب والأجدر ان يقع ذلك الخطاب فى مجال النشاط الذهنى كما تقول القوانين السلوكية العامة للترقى بالانتقال من الإحساس إلى التصور الذهنى[٢٢٣]، ولا شك أن ذلك ينبنى فى المقام الأول على تجاوز الانطباعية الحسية الموجهة بالفعل ورد الفعل المباشر إلى محاولات بلوغ كنه الخطاب من خلال إعمال ذلك النشاط الذهنى فيما يقع فى (الأدبية) تحت طائلة اللغة الإيحائية، وكلما كان لهذه اللغة مسوغاتها فى التوصيف والتركيب كانت أكثر إقناعا واهتداء للحقيقة الذهنية من تلك التى تقع على مشارف الانطباعية الذاتية التى تتهافت بتباين ذوات البشر .

ومن ناحية أخرى فإن (الأدبية) فى جوهر انطلاقها من (الشكلية الروسية) كانت قد صدرت عن قناعة أصحابها بمنحى تقنى جوهرى فى تمثل العملية الإبداعية، وهو إيمانها المطلق بتقنية الصورة الفنية، وعدم الاكتفاء بدورها كحلية فى سياق الأدب الخيالى، وأكدوا على أن هدفها فى الفنون الأدبية عكس ذلك حتى "تقدم المألوف فى سياق جديد وغير متوقع فتجعله يبدو غريبا أو غير مألوف"[٢٢٤]، وكأنها الحرية المطلقة التى تمنحها للأدب طمعا فى تجلى جماليات جديدة كانت بالفعل باستطاعتها الاستحواذ على أذهان ومشاعر البشر ثورة نقدية جديدة فتحت آفاقا رحبة تمثل مناح شتى للنظريات النقدية والكتابات الإبداعية .

وإذا كانت نظرية (الأدبية) قد استمدت شرعيتها من منحاها نحو تمثل أسمى للخطاب الذهنى؛ فإنها سوف ترتهن باللحظة التاريخية والاجتماعية قبل تجليها، وبمعنى آخر فإن المجتمعات التى لما تزل على حالها من الركود الفكرى والثقافى والحضارى فإنها سوف تلفظ بما لا يدع مجالا للشك هذا التوجه، وكذلك الأمر مع المجتمعات التى لما تزل تعانى ويلات الحروب وتردى أحوالها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ولم تكن لتنتعش (الأدبية) فى بلادها إلا بعد زمن طويل من التخفى، كانت ترتع فيه(الواقعية الاشتراكية) ، وكانت أوربا وأمريكا واقعة تحت وطأة الحرب التى لم تكد تلفظ آخر أنفاسها حتى دبت الحياة فى فرائس الأدبية وبدأت تعلو صيحاتها حتى دوت فى أسماع العالم؛ إلا ما وقع منه تحت ما صنف بالعالم الثالث الذى كان لديه ما يشغله من قضايا كانت أولى بلا شك من التوجه التقنى الإبداعى وانصراف الفن عن نظرية (الانعكاس)،

وكيف تمنح هذه المجتمعات الحرية للفن وهي في الأصل فاقدة أهليتها! حتـــى أن العالم ذاته الذى احتفى بالأدبية كان على احترامه وإجلاله لفنون هذه المجتمعـــات فمنح (ماركيث) و (نجيب محفوظ) جائزة نوبل في الأدب عن كتابتهم فـــي هـــذه الفترة علي الرغم من انتمائها الواقعي، ذلك فضلا عن أن (الأدبية) كـــانت أكـــثر استشراء في الشعر عن غيره من فنون الأدب الأخرى، لأنه كـــان أكـــثر تمثـــلا للنظرية.

وهنا تحولت اللغة "من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضـــع يتحول فيه (الدال) نفسه إلى (مدلول) فاللغة في النص الأدبي تـــدل علـــى نفســـها وتلغي المدلول القديم للكلمات لتحل هي مكانه وهنا تتصادم المملكتان العائمتـــان – كما يقول سوسير – مملكة الصوت[الألفاظ] ومملكة المعنى [الدلالة]، حيث يحقـــق الصوت انتصاره بفرض نفسه على مضمـــار النـــص... وكـــان الرومانســـيون يصفون لغة الشعر (بالتعبيرية) وهو وصف يتفق مع ما كانوا يميلون إليـــه مـــن كون الشعر فيضا لعواطف الشاعر. ولكن هذا تركيز علـــى (المرســـل) وإهمـــال العناصر الأخرى في القول اللغوي. وهذا نقص في النظرية الرومانســـية جـــاءت المدارس الحديثة لسده وتحصينه"[٢٢٥]، وهو الأمر الذى نعـــاود تـــأكيده بتواصـــل الفكر المجرد من (الرومانسية)، فالتعبيرية)، (فالأســـلوبية)، (فالأدبيـــة)، وإذا مـــا أشار (الغذامي) إلى وقوع (التعبيرية) على (تعبير) المبدع؛ فـــإن (الأســـلوبية) جاءت بالمنهج العلمي المقنن لتأكيد ذلك بما يتطلبه الأمر من بحث تقنية الأســـاليب الفنية لتقع بها الثغرة نفسها على ما كانت عليه في (التعبيرية) مع اختلاف المنحـــى النقدي لتحقيق ذلك، واعتبار الأولى توجها إبداعيا أولا والثانية توجها نقديا مقننـــا أما (الأدبية) فإنها قد وقعت على سد هذه الثغرة بالبحث عن التقنيـــة الأدبيـــة فـــي التواصل، أي أنها قد استحضرت كلا من المبدع والمتلقي باعتماد (النص) وحســـب وليس من قبيل الحضور السلطوي لأي منهما، ثم إنها باعتمادهـــا التقنيـــة الفنيـــة تطمع في التحليق إلى آفاق النص واقعة في شبهتين : الأولـــى تحجـــم مـــن دور المتلقي في الدخول إلى النص بما لا يتسق مع سياقيته وانسجامه الشكلي حتى لـــو تعارض ذلك مع مضمونه الحسي أو الانفعالي ، وما يقع تحت طائلة الفصل الحـــاد بين الشكل وما يفضي إليه حال الارتباط التام بيـــن الـــدوال والمدلـــولات وفـــق المرجعية السوسيرية. أما الشبهة الثانية فوقعت على وسيلة التقنيـــة التـــي انبنـــت على أدبية النص، ومدى صعوبة البحث عن الخصائص أو العناصر التـــي تعنـــي

بالأدبية، وذلك فضلا عن إهمالها لعناصر أخرى لا يمكن تجنبها أياما وقعت، تحت الأدبية أو خارجها، دون أن تكون لها فعاليتها ما دامت هي لبنة في بناء النص، لتشكك بذلك في اكتمال النص في ذاته، وشموليته، وقدرته على التحول، والتحكم الذاتي، وهي الثغرة التي جاءت لسدها (البنيوية)، والتي ما كان لها أن تحقق ذلك لولا أن اتكأت على وسيلة (الأدبية) التقنية وهي (الشعرية).

-الشعرية Poetics[226] :

حاول البعض أن يجمع بين (الأسلوبية) في توليها البحث عن أساليب القول بالتركيز على منحى الإبداع من خلال المنشئ، و (الأدبية) في بحثها عن الخصائص النوعية لمادة الأدب التي تسوغ شرعية فنه، تحت عباءة (الشعرية)، ثم أبقى لها ذلك القدر من التجاوز[227]، والذي يتمثل في "اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية النصوص"[228].

ومن ثم فإن (الشعرية) قد تغدو الوسيلة التقنية التي افتقدتها إلى حدما (الأدبية) في منحاها التطبيقي نحو تحقيق النظرية وتمثل الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، وما دامت هناك معيارية لهذا (العمل) فإنه يحق للنظرية أن تخرج من الساحة الإبداعية ما ليس كذلك، وفي الوقت ذاته فإنها يصبح لها الحق في صياغة درجات من الرقي والتردي وفق ما تقع عليه من نسبية حضور لهذه (الأدبية)؛ الأمر الذي بلغ بالنص درجة من الكثافة تستشرف رؤى الاكتناز التي تتطلب آلية جديدة للتناول تتجاوز مستوى تحديد درجة (الأدبية) إلى حالات جديدة للتلقي، وسوف تفقد هذه المعيارية جدواها مالم يتم تفعيلها إلى نفعية وجدانية وذهنية، حتى تتحقق غائية (الرسالة) وفق شفراتها المتجددة، لأجل هذا وقع الحراك الدائم والسريع من (الأدبية) إلى (البنيوية) فما بعدها، ثم تبقى النظرية منبتة حال الوقوف على معيارية الشكل دون التوصل إلى تفعيلها من قبل المتلقي، ومن ثم فإن مقولة (الأسلوبية) و (الأدبية) و (الشعرية) كنظريات منفردة تختلف إلى حد كبير عن احتوائها ضمن إطار فكري واحد متصل يقع إلى حد كبير على افتقاد العلمية والموضوعية حال تمثل النهج التطبيقي إلا باعتماد الظواهر الخاصة في منهج البحث، فإذا قلنا (بالأسلوبية) فإن التصور المصطلحي ينحصر في كيفية إنشاء المبدع لقصيدته وفق ما يرى متلق واحد هو المعنى بدراسة هذه الأساليب، وتصبح بذلك (الأسلوبية) أكثر مصداقية في وقوعها على التمييز بين مبدع وآخر،

أما وأن تحصر في دراسة أسلوب أو أساليب مبدع واحد؛ فإن الأمر قـــدلا يخلـــو أحيانا من طغيان تأويلية الناقد حسبما تقع عليه درجة حصافة ذوقه المدرب، علمـــا بأن هذه الدرجة قد تعتمد بأدنى قدر من فعاليتها يحقق شرعية التلقي فـــي نظريـــة أخرى لكنها تعتمد فك الدوال عن المدلولات والتي تمثـــل بـــؤرة الارتكـــاز فـــي مداخلات النقد الجديدة.

على أن ما قعد بنظرية (الأسلوبية) عن تفرد فعاليتها النظريـــة هـــو ذلـــك الربط الذي ما زالت عليه حالة النقد بين الدوال والمدلولات وفـــق مـــا بـــدا عنـــد (سوسير)، أما الدراسات التطبيقية التي جعلت من هذه المداخلات أصولا منهجيـــة مكتملة في ذاتها حتى تصل بالنص إلى تمثل قـــراءة مكتملـــة الجوانـــب ومعنيـــة بالمتلقي في عنايته بالنص وإثراء تذوقه؛ فإنما بدا اكتمالها باعتماد نظريات أخـــرى لاحقه (للأسلوبية) قالت بفك هذه الدوال عن المدلولات، أما (الأدبية) فهي لما تـــزل على بعدها التنظيري غير متمثلة آلية تحقيق فروضاتها إلا على ما ســـبق طرحـــه في (الأسلوبية)، ولما كان هذا الطرح معنيا بالمبدع في المقام الأول؛ فـــإن إفـــراد خصوصيتها لم تتحـــق فـــي النـــص كاتجـــاه أو كتفـــرد تقنـــي إلا مـــن خـــلال (الشعرية)،وهذه (الشعرية) أيضا لما تزل على عدم استوائها بتبنيها لغـــة بذاتـــها- في مرحلتها الأولى- فضلا عن انحصارها في مفهوم البعض عند حـــدود فعاليـــة خصائص نوعية ترتبط أشد ما يكون الارتبـــاط بالشـــعر، انطلاقـــا مـــن مفـــهوم (أرسطو)، فإذا ما وقعت الأدبية على أن تسأل ما الذي يجعل عملاما عملا أدبيـــا، فإن سؤال (الشعرية) يصبح ما الذي يجعل عملا ما عملا شعريا، ثم تنتقل لتبحـــث عن ذلك فيما هو خارج الشعر.

ويتأتى ذلك عند (جون كوهين) بتوسع أشد في كل موضع (خارج أدبـــي) "من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحســـاس فتقـــول عـــن منظـــر طبيعـــي أنـــه شعري"[٢٢٩]، بمعنى السحر والخيال والجمال، وذلـــك خلـــط بيـــن (الشـــعرية) و (الشاعرية) - كما سيأتي بعد- وعند (ياكبسون) يستند المصطلح إلى نظـــام مـــن الهيمنة على الرسالة الشعرية[٢٣٠]، أما (صلاح فضل) فيراها المعرفة المســـتقصية للمبادىء العامة للشعر[٢٣١]، وكانت (الشعرية) في الأصل عنـــد (أرســـطو) تعنـــى بدراسة المحاكاة (أو (التخييل) بمصطلح الفلاسفة العرب)، إنها تـــهتم باســـتحضار الصورة[٢٣٢]، وتصبح عند (ابن رشد) صفة مميزة لماهية الفن الشعري[٢٣٤]، أمـــا (ديفيد كريستال) فيطرح تصور (الشعرية Poetics) على النحـــو ذاتـــه كمنـــهج

تطبيقى ثم يورد عن (ياكبسون) ارتباط التصور بتقنية المنهج وإمكانه تجاوز النوع الأدبى إلى خاصية أدبية عامة، يقول (كريستال) "هو مصطلح يستخدم فى اللغويات لكى يشير إلى تطبيق المنهج والنظرية اللغوية فى تحليل الشعر وعلى أية حال فقد أعطى بعض اللغويين مثل (رومان ياكبسون Roman Jakobson) تفسيرا أوضح للمصطلح، يتضمن داخل الوظيفة الشعرية للغة أى استعمال لغوى أو إبداعى أو جمالى للوسيلة (المنطوقة أو المكتوبة)" [٢٣٥].

ومن هنا جاءت النظرية بتجلياتها ليتجاوز المصطلح أصل الوضع إلى اشتمال العموم بعد توثيق معيارية الخصوص، حتى أمكنه النشاط فى الحقل المعرفى الأدبى ككل على هذا الأساس، وإذا كان (ياكبسون) يحصر التوجه فى لغة خاصة؛ فإن الأمر لا يعدو تجلى التوجه الفلسفى لأطروحة نظرية(الأدبية)، غير أن الواقع النصى فى تحولات الكتابة قد استطاع أن يرعى معجما جديدا للغة التى درجت فى حياتنا اليومية، ولا شك أن هذه اللغة بإثارتها لجماليات بذاتها فإنه لايمكن فصلها بأى حال من الأحوال عن (الشعرية)؛ وإن كانت فى وقت ما خارجه عن (الأدبية)، بيد أن الجمالى قد يسمح بدرجة من المرونة التى تقود (الأدبية) إلى ارتياد عوالم جديدة لم تكن لتبلغها إلا من خلال الوسيلة أو (الشعرية)، ولأنه "من طبيعة الشعرية ألا تحافظ المفردات على مردودها المعجمى أو الصرفى؛ بل إنها تنفر من هذه المرجعية، وتعتبرها قيدا يعوق مهمتها الشعرية" [٢٣٦]؛ فإننا نصبح بذلك أمام الإرهاصات الأولى لضرورة الفصل بين ذلك الربط التعسفى بين الدال والمدلول والذى سوف يبلغ ذروته فيما بعد عند (التفكيكيين)، على أنه من الإنصاف أن يرد إلى (الشعرية) إرهاصات تلك الخاصة الفنية التى أحدثت انقلابا جوهريا فى مداخلات النقد الجديدة، حتى نهضت عليها (البنيوية) من خلال فعالياتها المبنية على محورى السياق والاستبدال، وعلاقات التشابه والتضاد.

وثمة إنجاز آخر آل إلى (الشعرية) حينما طمح الفهم النقدى إلى ضرورة تقديم آلياته من خلالها على أساس تفعيل القواعد النحوية والصرفية والبلاغية وتحويلها إلى عناصر تدخل فى لب الكفاءة الحدسية لفهم الأدب، وتوازى (الشعرية) بين أنماط من التعبير الأدبى وأنماط الرسالة الشعرية فى تنظيم الكفاءة التى تتمثل عملية الفهم إلى حدها الأقصى [٢٣٧].

فالشعرية لم تكن لتعنى بالأعمال الأدبية فى ذاتها؛ وإنما بتلك الإجراءات

التى تجعلها كذلك، ومن هنا يقـــع الخطـــاب النقـــدى علـــى احتـــواء المنهجيـــة والعلمية[238]، على الرغم من انطلاقه من ذاتية الأدب التى يمكن أن تضاف هـــى الأخرى كخاصة جوهرية وإنجاز غير مسبوق يعانق بين ذاتية الأدب وعلمية النقـد يضاف إلى (الشعرية) أيضا.

وتعتمد (الشعرية) محورى الاختيار والتأليف، فالاختيار يرجع إلى التمـــاثل والتوازن والاختلاف، بينما فى حالة الأدب فإن مبدأ التوازن يستل مــــن محـــاور الاختيار إلى محاور التأليف – كما يقول (ياكبســـون)- لتـــأتى أولـــى وظـــائف (الشعرية) فى البحث عن انحراف النص عن مســـاره العـــادى لتحقيـــق وظيفتـــه الجمالية، أو البحث عن الانتهاك المتعمد لسنن اللغة العاديـــة وهـــذا (الانحـــراف) يحول التركيز من محور التجاور (سبيل الخطاب العادى) إلى خاصيـــة التـــوازن التى تنقل النص من مضمونه المعنوى إلى طاقته الإيقاعية باعتماد مبدأ التعـــارض الثنائى بين العناصر، فيتولد قدر من الفضاء داخل النص كنتـــاج شـــرعى للغتـــه الإيحائية فضلا عن التناسق الإيقاعى وأضداده والذى ينتقل إلـــى المتلقـــى حـــاملا التوتر ذاته فتشتعل اللذة، وحتى إذا ألقى فى خضم لغة لا دلالة ولا إيحاء لها لديـــه عبرت دون أن يدرى إلى معينه بعد استحواذ ذلك الايقاع النصـــى عليـــه لتـــأتى مشروعية (الشعرية) فى تقرير الوقائع التى جعلت من ذلك النص تلك الحالة مـــن الهيمنة على مشاعر المتلقى حتى استلبت وعيه الذهنى بحالة التوحد مـــع النـــص على ما فيه من قلاع مغلقة لم يشأ الذهن فى أليـــة التلقـــى أن يغـــامر بـــالاقتراب منها[239].

ومن ثم فإنه يصبح لدينا النظرية على استواء حدها الجامع المانع، والتـــى تصدق إلى حد كبير فروضاتها التى انطلقت منها، وتتحقق مـــن خـــلال التطبيـــق مصداقيتها، ويصل بها حد التصور إلى تجاوز النشأة لفعالية ســـريانها فـــى الأدب ككل، وهنا تتجلى (شعرية الحرف وشعرية الحكى) [240]، وكذلك (شعرية القصيـــد وشعرية القص) [241]، "وعليه فإن إسهام (الشعرية) فى تشـــكيل بلاغـــة الخطـــاب الأدبى يعد جوهريا كما أن مقولاتها تظل الرصيد الذى يدخره علم النـــص لشـــرح خصوصية النصوص الأدبية"[242].

على أنه يبقى التداخل بين (الشعرية) و(البنيوية) ما ذهبـــت الثانيـــة إلـــى احتواء الأولى، واستطاعت أن تتحرى إنجازات النص كوحدة شاملة تلح فيه علـــى الشمول، والتحول، والتحكم الذاتى، حال تفرد (الشعرية) بما انطلقت على أساســـه

من معيارية محددة للغة والتراكيب، تصبح أكثر مرونة وطواعية لمتغايرات جديدة ماردت الفلسفة النظرية ذلك إلى تصور آخر تقع عليه (البنيوية)٠

-البنيوية Structuralism :

أصبح الفهم الحقيقى لتحقيق نظرية (الشعرية) منتميا – إلى حد كبير – لعملية فك الدوال عن المدلولات حتى صار (النص) نصا وليس (عملاً)، ومن هنا جاء التواصل بين (البنيوية) و (أصحاب النقد الجديد) من ناحية، و (البنيوية) و (الشعرية) من ناحية أخرى غير أن الراية التى رفعتها (مدرسة الشكليين الروس) لم تسلمها إلا عالية خفاقة لـ (مدرسة براغ) التشيكو سلوفاكية فى الفترة من عام ١٩٢٦ إى ١٩٤٨ حتى صارت امتدادا لها، ولأن المدرسة كانت معنية فى الأساس بالنزوع إلى الشكلية؛ فإنها وقعت لديها إرهاصات (البنيوية) الأولى، وتأثرت بمبادىء علم اللغة عند (سوسير)، وفلسفة الظواهرية Phenomenology ومذهب الجشطالت Gestalt فى علم النفس، واستلت من هذه المعارف نموذجا فكريا شاملاً لتفسير الظواهر والأفكار فى مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية أطلقوا عليه الاسم الذى اختاره (ياكبسون) عام ١٩٢٩ وهو Structuralism أى (البنيوية)[٢٤٣]٠

وحينما انتقل عدد من أعضاء هذه المدرسة إلى الولايات المتحدة، أسس معهم (ياكبسون) (حلقة نيويورك اللغوية) فى الأربعينيات واستطاعت أن تتواصل مع لغوى فرنسا حتى نهضت بهما ثورة (البنيوية) فى الستينيات[٢٤٤]٠

وكان لعالم الأنثروبولوجيا (كلود ليفى- شتراوس Strauss) دوره فى تحول (البنيوية) إلى العلوم الإنسانية، واستطاع مع (ياكبسون) "أن يكتشفا أن البحث التركيبى اللغوى والبحث التركيبى الأنثروبولوجى يتشابهان تشابها غريبا من حيث الوصول إلى أنماط تركيبية تكاد تكون واحدة فى اللغة وفى الأساطير على حد سواء[٢٤٥]٠

وبدأت (البنيوية) من (مدرسة براغ) على أساس فلسفى يجمع بين ضدين من أجل إنشاء قوة موحدة، فصار الجمع بين مذهب فكرى وآخر فلسفى، وكان الأول هو (الرومانسية) والثانى هو (المنطقية الوضعية)، وهو مذهب فلسفى يعتمد الحقائق العلمية المستقاة من الحواس والخبرة الحسية بالواقع٠ والتضاد بينهما جلى واضح فى عناية الأول بشطحات الخيال والإعلاء من شأن المشاعر والذات حتى

أصبح له القدرة بتلك المنطقية الوضعية على الغوص فى أعماق الواقـع والنفسـى البشرية بموجب الحدس، بل أمكنه أن يخضع معطيات الحواس والوقـائع الماديـة لسيطرة الخيال والمشاعر لتوحد النظرية الضدين من أجـل موقـف موحـد إزاء المعرفة.

وأقامت المدرسة إطارها الفكرى المرجعى على أفكار ثلاث هـى البنـاء Structure، والوظيفة Fumction، والعلامة Sign، والبناء يتكون مـن أبنيـة صغيرة تساهم فى تكوين النظام الثقافى الذى يرتضيه المجتمع، وهو معنى بتنظيـم كلى يعتمد على عناصر سائدة وعناصر ثانوية، ثم إن أصحاب هذه المدرسـة قـد ذهبوا إلى أن كل عمل فنى هو فى الواقع تطبيق لشفرة جمالية محددة أما الوظيفـة فهى التى تفصل بين هذه الشفرات وبعضها بعضاً فى حيـن أن العلامـة Sign عنصر من عناصر الشفرة، ليكون لدينا شفرات لغوية وأخرى اجتماعيـة وثالثـة ثقافية ...وهلم جرا[٢٤٦].

وانطلاقا من هذه الأفكار الثلاث انطلقت دعـوى (مدرسـة بـراغ) إلـى البنيوية الوليدة nascent والتى عنيت بدراسـة الإيقـاع الشـعرى والعـروض الموسيقى كشفرات فنية وظيفية تخضع للتركيب أو تخضع التركيب لها، وكـانت لها فعاليتها فى تشكيل البناء[٢٤٧]. ويبدو إلى حدما مدى التداخل فى هـذه الآونـة بينها وبين (الشعرية) التى وقعت عنايتها هى الأخرى على الإيقاع ، وكأنها كـانت مرحلة من مراحل البنيوية.

ويبدو أن اتساع الهوة التاريخية بين أطروحات البنيوية الأولى عـام ١٩٢٩ حتى الستينيات قد أفضى إلى وقوع النظرية على سطح ساخن لـم يسـتقر عليـه التصور حتى أصبح ذلك التصور قضية فى حد ذاته، يستحوذ الطموح إلى فهمـه أكثر من كيفية تجليه التطبيقى، والحق أنه لم تكن المرحلة الزمنية وحسـب؛ بـل كان ما كان من هذا التوجه، فلم يكد يدخل معترك التداول حتى قوبل بسهام العديـد من الرافضين له، فظل متغيرا ولم يستقر إلا وكان الفكر النظرى المجرد قد ذهـب إلى (ما بعد البنيوية).

وحرى بنا قبل الخوض فى محاولات الوصول إلى الحد الجـامع المـانع للتصور- إن كان ثمة حد له- أن نحاول تتبع تجليات منحى البنيوية الفلسفى، علنـا نصل إلى ربطه بتلك السلسلة التى دأبنا على محاولة وصـل حلقاتـها فـى فلـك المجرد، من أجل استبيان خصوصية كل مداخلة من مداخلات النقد الجديـدة ومـا

ترتكز عليه من إطار فلسفى مجرد.

ويتجلى هذا الإطار متسقا مع وضعية البنيوية الأولى بجمع الضدين الفكرى والفلسفى، والذى لم يدم طويلا بشروع فعاليات علم الأنثروبولوجيا واتساقه مع علم اللغة، وتلك هى النزعة التى ألغت التاريخ وأودعت الإنسان سجون (النسق) و (البنية) و (النظام)، حتى قامت ثورة الطلاب فى فرنسا عام ١٩٦٨ ليعاد النظر فيها مرة أخرى فى إنقطاع تام عن بنيوية (ليفى شتراوس) الأنثروبولوجية، ولم يكد يأتى (رولان بارت)، و (دريدا) و (لاكان) لإعادة ترميمها من الداخل حتى وجدوا أنفسهم خارج أعتابها إلى حد كبير فبدءوا يشرعون فى التأسيس لبناء آخر[٢٤٨].

تقع البنيوية فى الأصل كأحد المذاهب المنهجية المطروحة ضمن تبنى الفلسفة والعلوم للأدب، فى التزام فكرة أو عدة أفكار ترتبط ببعضها على حساب العناصر المكونة لهذا الأدب، وهذه العناصر لا يعنى بها إلا من حيث ارتباطها وتأثر بعضها ببعض فى نظام منطقى مركب، واستحوذ هذا المذهب على علوم اللغة عامة وعلم الأسلوب خاصة فى بحثه عن (الثنائية Dualism) كأصل لدراسة النص دراسة لغوية، وتجلت هذه الثنائية بين (اللغة والكلام) عند (جيوم G.Guilloume) وبين (الكلام والنص) عند (هيلمسلف L. Hjelmslev) وبين (القدرة الكلامية والأداء الفعلى للكلام) عند (تشومسكى Noam Chomsky)، وبين (الشفرة Code والرسالة Message) عند (ياكبسون)، وعنده (الشفرة) مفتاح أى تركيبة نصية تعتمد على رسالة من مرسل إلى مستقبل، وبناء عليه فهى محور النظام الذى يتحدد بها مستوياته التركيبية والتى عن طريقها يمكن فكه ثم إعادة تركيبه مرة أخرى[٢٤٩].

لكن .. ما هى هذه الفكرة التى اتسق على أساسها المنطق لدراسة عناصر الأدب؟! .

إننا إذا اعتبرنا أن (الشكلية الروسية) جاءت مهمومة بقضايا الشكل وما يمكن أن يفضى إليه، بعيدا عن أيديولوجية المجتمع والسياسة والاقتصاد، ثم باعتبار الشكل الخاصة الجوهرية للإبداع الأدبى والتى تقع فى تربتها المادة الخام لتشكيل الذهن والوجدان، وإذا ما كانت (الأدبية) نتاجا طبيعيا لهذا التوجه فى بحثها عن (أدبية) الأدب، ثم (الشعرية) بخوضها رحلة الكشف عن مستوى أرقى للإبداع من خلال تمثلها التقنى لأطروحتها النظرية ، وإذا ما اعتبرنا (الواقعية

الاشتراكية)- آنذاك - نهايـــة مطـــاف (الواقعيـــة) ومـــدى ارتبـــاط المجتمـــع بــــ (العمل)؛ لوجدنا أنفسنا مع (البنيوية) على رأس زاوية منفرجة تجمـــــع شـــمل القادمين من رحلة طويلة فى سراديب الشكلية وتوابعها، مع الذين قعدوا على قمـــة منحنيات (الواقعية الاشتراكية) وبدءوا الزحف نحو (البنيوية) خلف (جان بياجيــــه) و (جولدمان) و(ماركس)، حينما عنى الأول بالبنية على أنـــها مجمـــوع عنـــاصر وحدة شاملة، تتميز بخصائص محددة، وفقا لوضع عناصرها الجزئى أو الكلى ثـــم أخذ يربط (جولدمان) ذلك بفرض أساسى فى اجتماعية الأدب وهـــو "أن الأعمـــال الإنسانية تتميز دائما بخاصية كبرى وهى أنها أبنيـــة دالـــة لا يمكـــن فهمـــها ولا شرحها إلا من خلال الدراسة التوليدية، وأنه لا يمكن الفصل بين عمليتـــى الفـــهم والتفسير فى أى بحث إيجابى لهذه الأعمال"[٢٥٠].

وكان قد أخذ (ماركس) هذا المذهب الجدلى واعتمد من خلاله "أن أى تـأمل فى العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع لا مـــن خارجـــه، وأن هـــذا التأمل لابد أن يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم فى علاقته الجدلية بـــها؛ وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقـــات الاجتماعيـــة نفسها"[٢٥١].

ولاشك أن هذه المصالحة بين تفعيل المجتمع فى النص، وتفعيل النص فـــى المجتمع؛ جاءت على حساب استقرار التصور المصطلحى الذى اعتراه قدر مـــن الاضطراب لم يشهده أى تصور مصطلحى آخر من قبل ولا من بعد، ففى الوقـــت الذى يقدم فيه (شتراوس) بنيويته (الأنثروبولوجية) فى كتابه (المدارات الحزينـــة) كسيرة ذاتية[٢٥٢]، تنضوى على سلوك فردى، يصبح هذا السلوك نمطـــا معياريـــا "للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى فى أنظمة القرابـــة والأبنيـــة الاجتماعية الأكبر"[٢٥٣]، فى حين أن ذلك النمط المعيارى يقع على المنهج الجدلـــى عند (ماركس) و (جولدمان) مستندا إلى نظم المجتمع وتفعيله وفق رؤية شـــمولية، بينما الأمر عند (الشكلانين) - جوهر التحول المباشر- يصبح منصبا على النـــص من خلال مبدأ فلسفى ينتمى أشد ما يكون الانتماء فى التقنية المنهجية إلى (الثنائيـــة Dualism) [٢٥٤] انطلاقا من الثنائيات الضديـــة عنـــد (جيـــوم)، و (هيلمســـلف) و(تشومسكى)، و (ياكبسون).

إن (البنيوية) أضحت هما لا حدود له ، فى سياق عصر معرفـــى شـــامل، حاولت أن تسيج الزمان والمكان وبدأت تحاصر الإنسان على مســـتويات شـــتى،

وبالرغم من انطلاقها المشروع من الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبـــى فـــى رحلة التواصل مع (الأدبية) و(الشعرية) إلا أنـــها حينمـــا صـــارت نـــهبا لعلـــوم ومعارف أخرى؛ وقعت فى شرك الضبابية، وأسلمت لـــهزة الاضطـــراب، الـــذى يشهد للمرة الأولى بتصدع المنحى الفكرى النظرى المجرد للنقد الأدبى بعدما اشـتد عوده واستل نظريته من داخله حتى تكيفت مع ذلك (جيناته) الوراثية، وأصبحـــت أشد جدلا فى مدى قبول فروضات أى حقول معرفية أخرى.

وبين بنيوية (علم اللسانيات) بدءا من (سوسير)، وبنيوية (ليفى شـــتراوس) (الأنثروبولوجية)، وبنيوية (ماركس) و (جولدمان) (الاجتماعية)، وبنيوية (فوكـــو) (الفلسفية)، وبنيوية (الشكلانيين) من (جيوم) إلى (ياكبســـون)، تـــاهت مقـــادير التصور.

غير أن ثمة رؤية تحاول ان تجمع شتى هذه الاتجاهات على محور النـــص الإبداعى ضمن تفعيل شفراته المنوط بها حمل الرؤى الفلسفية والفنية والاجتماعيـــة التى تنضوى عليها الرسالة، وذلك من خلال النظر إلى المذهب البنيوىعلـــى أنـــه معنى بدراسة النظم الدلالية وليست النظم وحسب[٢٥٥]. وهنا يتجلى (الدال) كـــأحد مفردات النظام الذى يفضى إلى (مدلول)، هو أيضا نظام آخر، علـــى أن تصبـــح العلاقة بينهما هى محور الالتقاء فى صياغة البناء الكلى بعد تحديد إطار وحداتـــه الصغرى، فينزع النص نحو احتواء مدلولات نفسية واجتماعية وفلسفية، لا تنفـــك تعقد حلقة الاتصال بين بنيتين تحال الأولى إلى الخارج والثانية إلى الداخل، ولأنـــه ليس ثمة فصل بينهما فى آلية الإبداع؛ فإنه يتحتم عدم فصلهما فى آليـــة التلقـــى، "فليس النص (داخلا) معزولا عن (خارج) هو مرجعه (الخارج) هو حضور فـــى النص ينهض به عالما مستقلا، عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا، متمـــيزا ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيئتها ونظامها وعليه فإن النظـــر فـــى العلاقـــات الداخلية فى النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم الربط بين هذه العلاقـــات بعد كشفها وبين ما اسمه (الخارج) فى النص بل إن النظر فـــى هـــذه العلاقـــات الداخلية هو أيضا وفى الوقت نفسه النظر فى حضور (الخارج) فى هذه العلاقـــات فى النص"[٢٥٦].

هنا وحسب يمكن قبول مداخلات (البنيوية) من شتى المعارف خارج حدود النص إلى تجليها فى دواخله، ليصبح النص مرة أخـــرى هـــو محـــور الالتقـــاء والفعالية المرجع فى احتواء تصور النظرية.

وبالعودة مرة أخرى إلى الأصل؛ فإنه تتجلى فعالية الفلسفة الأولى على ما وقعت عليه فى إشراقات البنيوية من توجه فلسفى، إذ تنطلق من مذهب (الثنائية Dualism) بدءا من تجليه على ما وقع عليه التصور عند (مدرسة براغ) التى جمعت بين (الرومانسية) و (المنطقية الوضعية)، ثم ما ذهبت إليه توجهات (الشكليين) فيما بعد، حتى أن (المسدى) يخرج (البنيوية) من موضوعيتها مالم تتحقق فيها ثنائية البنية والوظيفة فى المنهج، أما أن يتم الشروع فى (التفكيك) من إدراك أولى للمضمون الدلالى؛ فإنه يصبح فرضا قسريا للفهم المنشود، وتعتمد ثنائية البنيه / الوظيفة لدية على تبدى المضمون الدلالى فى تجلى وظيفته، أيا ما كانت فروضات المدخل إلى ذلك(٢٥٧) ثم يلقى (عز الدين إسماعيل) بحمل ثقيل لثنائية المزدوجات المصطلحية على كونها أضدادا تصورية لابد فى النهاية وأن تلتقى على بنية مفهومية واحدة، وهاتيك الوجود والعدم، والقيمة والمعيار، والذاتى والموضوعى، ... إلخ، ثم يؤكد على أن "كل المنظرين فى القرن العشرين، الذين يستخدمون مصطلح (البنية Structure) يعترفون بالعلاقة المتبادلة بين الزمان والمكان بوصفها أساسية فى مفهوم (البنيوية Structuralism) ، وإن مال كثير منهم إلى النظر إلى الزمان على أنه محكوم بالمكان"(٢٥٨).

ويؤكد (تيرى إيجلتون) على انطلاق (البنيوية) من فلسفة احتواء الأضداد فى معرض تعرضه للتصور، فيعنى بها على اهتمامها بفحص القوانين العامة التى تعمل وفقا لها، ثم إنها تميل إلى اختزال الظواهر الفردية لمجرد لحظات لتلك القوانين، وفى منحاها شطر التحديد تتمثل الاعتقاد "بأن الوحدات المفردة لأى نسق لا يكون لها معنى إلا بفضل علاقة إحداها بالأخرى ولا ينتج هذا من اعتقاد بسيط فى أنك يجب أن تنظر إلى الأشياء (بنيويا) إذ يمكنك أن تفحص قصيدة على أنها (بنية)، بينما لا تزال تعامل كل واحد من مكوناتها على أن له معنى فى ذاته بدرجة أو بأخرى"(٢٥٩).

وقد يرد ذلك المذهب الثنائى فى (البنيوية) إلى تمثلها منذ انطلاقها مذهب الجشطالت، وقد ترتب على ذلك قيمة معرفية فى النظرية البنيوية تمثلت الترتيب الجديد لعلاقة الخاص بالعام فى تشكيل نوعى يستوعب النسق الفردى من خلال ثنائية الإدراك الشمولى حتى غدا التساؤل عن أى من الطرفين أكثر فعالية وتحديدا للآخر غير ذى جدوى بعدما أصبحت المعرفة المباشرة من خلال الظواهر كثيرا ما تفقد تدريجيا وقعها بمجرد اكتمال الصورة الكلية مؤتلفة كل

أجزاء النص(٢٦٠).

ولو أن (البنيوية) توقفت عند انطلاقها من فلسفة (الثنائية) فى غير ما نـهج شمولى يحقق التواصل بين حلقات الوحدات المنفصلة؛ ما استطاعت إعادة التركيب على النحو الذى استلت منه قوانينها عناصر البنية حال الدخول إليها، بيد أنها نشأت معتمدة – فضلا عن هذه الثنائية– على الطبيعى فى خصائص اللغة لا كما هى فى ذاتها وحسب، ولكن على الكيفية التى يمكن أن يتلقاها بها المتلقى، وهذه الطريقة هى التى تكمن فى حيثياتها أدوات الجهاز البلاغى التى تنهض عليها وظيفة التعبيرية لتحقيق التواصل(٢٦١) وتلك هى الشرعية المادية التى انبنت عليها الفلسفة النظرية ما ردت الظواهر الى طبيعتها، حتى أن (زكى نجيب محمود) يرد (البنيوية) – تأسيسا على ذلك – إلى نواميس الكون الطبيعية فيقول "إن البنيوية فى صميمها كانت موجودة على الدوام؛ فكل فكر يرد الظاهر إلى الخفى هو فكر بنيوى؛ لأنه يجاوز المضمون الى البنية التى تحمله"(٢٦٢).

ومن هنا انطلقت (البنيوية) معتمدة فلسفتها الضدية فى النظر إلى الوحدات الصغرى التى تشكل نسقا عاما على المستويين الدلالى والبنائى، على أن تكون لكل دلالة علتها الملموسة متمثلة النص على أنه الوحدة الدلالية الكبرى التى تتشكل من وحدات دلالية صغرى تتسق فى ذاتها، كما تتسق كل ذواتها مع ذات النص، محور الزمان والمكان، ومحور التاريخ، وتتبدى عملية الإبداع نصا وحسب، دونما إعمال لتاريخية أو ذاتية أو اجتماعية، وتحاول (البنيوية) بذلك أن تقيم مضمونها الفلسفى على أساس نقض الإطلاق، ذلك الذى كان غاية الفكر والفلسفة فى غير قليل من النظريات، لتأتى بما أبقت عليه من محاولات تقييد الدلالات وفق ما تقع عليها قوانينها بأنماط التشكيل الصياغى، وهى إذاك تعتبر المطلق ضربا من الاعتباطية(٢٦٣).

لقد اعتمدت (البنيوية) مبدأ تفسير الحاضر بالحاضر بعدما كان قد وقع ذلك الحاضر على تفسير الغائب، ولعل ذلك كان المسوغ الشرعى– فيما يرى (المسدى) – لتلك العلية الجديدة التى قامت على اعتماد السبب بدلا من نتيجته، وقد يؤكد هذا المنحى جنوح (البنيوية) نحو نقض الإطلاق، وإنكارها فى الوقت ذاته فكرة الاتفاق، بمعنى "أنها ألغيت من سجلها التفسيرى مفهوم الصدفة لأنه– من الناحية الفلسفية – رديف للاعتباط والاعتباط مناقض فى ذاته لكل عملية تفسيرية"(٢٦٤).

والواقع أن مذهب (الثنائية) فى البنيوية لم يكن إلا فلسفة تقنية لتحقيق نظرية أشمل؛ قد تتسق إلى حدما مع اعتماد الظاهر جوهرا للباطن، وفق مبدأ تفسير الحاضر بالحاضر، الذى يمحو التاريخية، وينحصر فى زاوية المكان ذى الأبعاد المحددة، من خلال هذه الضدية الثنائية. وتتبنى هذه النظرية الأشمل على ركيزتين، انطلاقا مما أفضت به التوجهات فى حقل العلوم الأجتماعية والأنثربولوجية خاصة، تعتمد الأولى على " أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها جوهر Essence بالمعنى الفلسفى، أى ليس لها كيان صلب يمكن تعريفه فى ذاته، بل يمكن تعريفها من زاويتين : الأولى هى أبنيتها الداخلية، والثانية هى المكان الذى تشغله فى كل ما تنتمى إليه من نظم اجتماعية وثقافية وهنا نجد التركيز على التركيب أى على البناء، سواء فيما يتعلق بالظاهرة أو فيما يتعلق بالنظم الشاملة التى تندرج فيها الظاهرة"(٢٦٥)، وتصبح تلك الركيزة هى الأساس الفلسفى الشامل الذى تنطلق منه البنيوية إعمالا للجوهر، أما العرض فتقع عليه الركيزة الثانية والتى تعتبر هذه الظواهر الاجتماعية والثقافية هى مجرد علامات، وهذه العلامات ليست علامات مادية وحسب، ولكنها أحداث تنضوى على معنى، ومن هنا يمكن أن تقودنا هذه الظواهر إلى سبيلين يتجه الأول نحو الجانب التركيبى والثانى نحو الجانب العلاماتى (أى فصل البناء عن الدلالة)، ويصبح نجاحنا منوط بمدى التعرف على الأبنية أو فصلها، وذلك هو سبيل إدراك الظواهر باعتبارها علامات(٢٦٦).

على هذا الأساس يمكن أن نعرج على منازل التصور حسبما تقع على التوجه الذى يحكمها بين النظرية الأنثروبولوجية، والنظرية الاجتماعية الاشتراكية، والنظرة الشكلية النصية (من سوسير إلى دريدا) فتحاول (نبيلة إبراهيم) أن تجلى التصور على أساس من التوجه الأنثربولوجى الذى يتسق إلى حد كبير مع النظرية، فتقول "البنيوية – بتبسيط بالغ– طريقة جديدة للنظر إلى الأنشطة الفكرية والسلوكية للمجتمع والفرد وربط بعضها ببعض قديمها وحديثها، وأن يكون كل نشاط فى حد ذاته نظاما متكاملا بقصد الاهتداء إلى النظام الكونى الأصيل والبناء الكلى للعقل البشرى، فنستطيع بذلك أن نصل إلى الحقيقة الكبرى التى تكشف القناع عن كثير من الأمور المعقدة على المستوى الاجتماعى والفردى وعلى مستوى العلم الطبيعى والنتاج الفكرى"(٢٦٧).

وهذا المنحى المطلق للتصور ينطلق من بحث البنيوية على المستوى

العميق عن الأنساق التى ترتكز عليها الحضارات الإنسانية، وذلـــك مـــن خـــلال تجاوز الظاهر الحاضر إلى الخفى الغائب، وكأن هذه البنيوية معنية بالكشف عـــن النظام الذى يشكل الظاهرة الإنسانية بسمتها التجريـــدى المطلـــق، فتوصـــل إلـــى استنباط الكليات من خلال الجزئيات، وهذا ما يتنافى مع مقولة (المســـدى) بنقـــض البنيوية للإطلاق، وفى الوقت ذاته فإن مبدأ إنكار الاتفاق يتعارض لديه أيضا مـــع منحى التصور الأنثروبولوجى نحو الوصول إلى الحقيقة الكبرى التى يلتقى عليـــها النتاج الفكرى المجرد وتحقيق نظم القوانين الكونية، "فنحن عندمـــا نبحـــث عـــن العناصر البنيوية لظاهرة حضارية فإننا فى الوقت نفسه نقوم بكشف عـــن طبيعـــة الإنسان، فالفكرة العامة التى يؤكدها ليفى شتراوس هى أن الشكل المعقـــد للحيـــاة الاجتماعية يتكون من نظم من السلوك تمثل على مستوى الفكر الذاتى والاجتمـــاعى إسقاطا للقوانين الكونية التى تنظم النشاط اللاشعورى للعقل البشرى، ويتجلى شـــكل بناء العقل البشرى ودلالته فى العلاقة بين العناصر المكونة لنظم الحيـــاة بعضـــها ببعض وليس من العناصر المفردة فى حد ذاتها"[٢٦٨]، وذلـــك وجـــه مـــن أوجـــه الصدام بين النظرية والتطبيق، أو بين التصور الأنثروبولوجى، والتصور النصـــى اللسانى.

تنضوى البنيوية الأنثروبولوجية إنطلاقا من ذلك علـــى دراســـة الظواهـــر وبحث نظامها وأنساقها، ليس غاية فى الحصر أو التصنيف وحسب، بل إن الأمـــر مرهون بكيفية استنباط القوانين العامة التى تحكم علاقة الخـــاص بالخـــاص، ثـــم علاقة الخاص بالعام، حتى تلتقى الدائرة الفكرية على فلك المجرد، بتحقيق غائيـــة علية تعنى بصياغة النواميس التى تحكم ذلك النظام المتسق أو المتنافر، وإعمالـــه فى مجال السلوك البشرى بمحوريه الإنتاجى والاستهلاكى، وهنا تأتى مشـــروعية المنهج والتناول استنادا إلى معايير الظاهر والملموس على الرغم من غائيته نحـــو الوصول إلى الباطن الخفى.

وحصرا للفكر البنيوى فى وقوع الإنسان ضمن ســـياق ثقـــافى تـــاريخى محدد، ثم تجلى ذلك فى عناصر موضوعية تحدد القوالب الأدبية الناتجـــة عنـــه، يجمع (الربيعى) فى تصوره[٢٦٩]، بين فعالية التصور فـــى النظـــرة الاجتماعيـــة الاشتراكية وتجليه فى الأعمال الأدبية، على وجه يحقق الحتمية التاريخيـــة التـــى تنشدها البنيوية الاجتماعية الاشتراكية وتتعارض إلى حـــد كبـــير مـــع البنيويـــة الأنثروبولوجية فى ابتغائها تحقيق أنساقها ونظمها فى حقل الإبـــداع الأدبـــى مـــن

خلال اتساق مطلق للأنساق الأسطورية مع الأنساق الأدبية، وذلك مايتطلب بالضرورة إبطال لفعالية الحتمية التاريخية وما تتطلبه من تبعية العمل الأدبي للأنساق الاجتماعية المسيطرة على المجتمع في لحظة بعينها وهذا وجه آخر من أوجه الصدام بين البنيوية الأنثروبولوجية والبنيوية الاجتماعية الاشتراكية.

أما (ديفيد كريستال) فعلى الرغم من عنايته بمصطلحات (علم اللسانيات)؛ فإنه يزاوج في التصور المصطلحي للبنيوية بين فاعلية التصور على ما هي عليه في أنثروبولوجيا (ليفي شتراوس)، وما يأتي به تطبيقها على النص الأدبي متسقا مع ما ذهبت إليه (نبيلة إبراهيم) من حيث اعتبار البنيوية ما حاصرها المكان تصبح (حقلية الإزهار)- أو بتعبير (كريستال) (Bloom Fieldiom) - في طرح الدلالة وتصنيف الأقانيم الطبيعية للفظ، أو ما أسماه (شومسكي) (البنية السطحية)، ثم البحث عن التجريد في اللغة من خلال (البنية العميقة) [٢٧٠]، الأمر الذي يتسق أيضا - إلى حد ما - مع ما صرح به (كولن) من كون البنيوية منهجا يشمل نوعا من الأنظمة أو الأنساق التي تقع ما بين الأنثروبولوجيا والرياضيات، ثم يشير إلى اتساق أهدافها التي تفجرت من خلالها خصوبتها في فترة الستينيات، أما في توجهها الأدبي الصرف فإن جوهرا يشمل جميع مذاهبها يكمن في التشابه أو (القياس اللغوي Linguistic Analogy) بلغة المنطق[٢٧١].

ثم يأتي (موكاروفسكي) مؤكدا طرح التصور للمرة الأولى في براغ عام ١٩٢٣، ضمن توجهات (علم اللسانيات) منصرفا تماما إلى العناية بالنص الأدبي، باعتباره بنية جمالية تنضوي على "مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية في سلسلة متصاعدة ومعقدة، يربط بينها على التوالي العنصر المهيمن على هذه المكونات"[٢٧٢]، وهذا الانصراف الصرف إلى النص الأدبي، وبحثه عن العنصر المهيمن، إنما ينطلق بالتحديد من البحث عن بنية جمالية لا تتحقق جمالياتها - كما يرى (موكاروفسكي)- إلا بضرورة تفعيل ذلك العنصر المهيمن، فقط، لأن البنية وقعت تحت معيارية جمالية تعنى بوقعها على المتلقي، ثم يعود (موكاروفسكي) ويجرد التصور؛ دون أي ميعارية سوى تقنية القراءة أو التحليل، فيقول بأنها" نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه. ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة وحسب، بل يقوم - بالمثل - على التناقض والتوتر والصراع"[٢٧٣]. ليستعيض بالوحدة الداخلية عما أسماه العنصر المهيمن، وهنا ليس ثمة معنى قائم في ذاته إلا

من خلال علاقاته بالنسق ككل، وليس ثمة وجود للعمل الإبداعى داخل البنيوية إلا بحفاظه على العنصر المهيمن أو باتساق أنساقه على وحدة داخلية كلية تصبح هى الهدف المنشود أمام أى تحليل بنيوى لتحقيق شرعية النص.

من هذا المنطلق بدأت بنيوية النص تقتضى خصوصيتها فى استثمار إنجازات (علم اللسانيات)، وبدأت تتحرى القوانين الداخلية للنص، والتى ميزته عن اللغة العادية ولا شك أن مسألة البحث عن انحراف اللغة العادية، وتبديها لغة فنية، تشكل جانبا حيويا فى العملية النقدية، وكانت هى الإجابة عن سؤال (الأدبية) ومن بعدها (الشعرية)، ولكن يجب ألا تظل مقصورة على الجانب الوصفى، فالنقد ليس وصفا للعبة الدلالات وحسب[٢٧٤]، بل إن جوهره المنصب على عملية فك الدوال عن المدلولات لا يكتمل إلا من خلال تمام دائرة التواصل بين المبدع والمتلقى، على أن يبقى الوقوف فى منتصف الدائرة على وتر الوصف ضربا من القصور الذى لا يتخطى الوسيلة لتحقيق الغاية المنشودة من وراء معايير الأنساق، ثم إن الوقوف على هذه المعايير بما يحول الأدب إلى أنماط يجرد العملية الإبداعية من أشد خصوصيتها نحو التفرد، ويدمر التجربة، ويقولب المشاعر، تحت ستار علمية التناول، ولا يبرأ الأمر من احتضار ذاتية الأدب. ومن أجل ذلك كان لـ (بياجيه) تصوره المحدد عن البنيوية والذى تم احتواؤه فى أسس ثلاثة : الأول يرتكز على (الشمولية) ويعنى بالتماسك الداخلى للوحدة حتى تصير كاملة فى ذاتها، وهو يجمع خصائص الوحدات ككل لتتفوق على كل وحدة على حدة ، ثم يجيء الثانى معنيا بـ(التحول) وقدرة البنية على التولد من خلال فعاليات الإيحاء والدلالة التى تتجاوز التحديد وتستحضر ذات القارىء من أجل تفعيل النص، وكل ذلك يحدث دون الخروج عن قواعد النظم اللغوية مردودا إلى الثالث وهو (التحكم الذاتى) حينمالا تفتقر البنية إلى محرك من خارج النص، وإنما تأتى تحولاتها من أنظمتها وسياقها الخاص، والسمات والأسس الثلاثة تؤصل لأن تجعل البينة شاملة، متحولة، متحكمة فى ذاتها، بما يجعلها متميزة، وتختلف بذلك كل بنية عما سواها[٢٧٥].

وتشهد (إديث كريزويل) على أن تصور البنيوية قد مر بالعديد من التحولات، فضلا عن أن كل بنيوى يحدد نسقه الخاص من الفكر على نحو يميزه عن غيره، حتى أن (بارت) يقول "إن البنيوية ليست مدرسة أو حركة أو مفردات، بل نشاط يمضى إلى ماوراء الفلسفة، وتتألف من سلسلة متوالية من العمليات

العقلية التى تحاول إعادة بناء الموضـــوع لتكشـف عـن القواعـد التـى تحكـم وظيفته"[٢٧٦] فى حين أن (دريدا) يقرر "أن البنيوية تحيا فى – وبالخلاف – الواقـع بين وعدها وممارستها"[٢٧٧]، غير أنها استندت فى كل أحوالها علـى أن الإيمـان باللغة هو مدار الكشف عن أصل الأنساق الكونية المتجلية فى الـذات الإنسـانية، فاعتمدت على استنباط دلائلها من قواعـد اللغـة والنحـو، ومنـاحى الـتركيب، والتعارضات، والثنائيات الضدية (الحاضرة والغائبة) ، والتحولات اللغوية[٢٧٨].

وتأكيدا لأطروحة (بياجية) التى أعلنت تجاوز التحليل البنيـوى لخاصيـة الوصف والتفسير، وانطلاقا من إيمـان (إديـث كريزويـل) بمـرور التصـور المصطلحى بمراحل مختلفة قد تقع على التناقض أحيانا، حتى وصلت إلـى حـد التفرد فى طرح التصور النظرى، ثم تطبيقه؛ ليـس بـالضرورة أن يكـون ذلـك الطرح فرضا قسريا يلوى عنق التطبيق؛ بل يمكن أن يتولد مـن داخـل النـص موضع التحليل من قبل كل ناقد على حدة، كما يشير كل من (دريدا) و (بـارت) ، وذلك ما دعا الأخير إلى اعتبار التحليل البنيوى كشفا عن خصـائص أو عنـاصر تتفق أو تختلف مع الواقع الحياتى والواقع الأدبى بالنسبة لقارى معين ، وهنا نصـل إلى محاولة إنتاج النص من خلال الإبداع القرائى على ما هى عليه من الانعتـاق التام بين (الدال) و (المدلول) كما سبقت الإشارة[٢٧٩].

ولو تأملنا ذلك التصور عند (بارت) لوجدنا أنفسنا على أعتاب توجه مغـاير تماما لما وقع على التصور الأول للبنيوية عند (الشكليين الـروس) ومـن بعدهـم (مدرسة براغ)، وفى الوقت ذاته يتناقض أيضا مع أطروحـة (ليفـى شـتراوس) والتى بلغنا بها حد التصور الأنثروبولوجى مع (نبيله إبراهيم)، لذا وقع مـا فعلـه (بارت) على ما حدا بالتصور إلى الفعالية فى مجال نظرية جديدة هى ما عرفـت بـ (التفكيكية Deconstruction) فيما بعد ويبقى للبنيوية حفاظها كوسيلة علـى ما وفرته من وسائل عملية وموضوعية لاسـتنطاق الظـاهرة موضـع البحـث، فأفاضت بذلك على تقنيات النقد الأدبى بما لم تقدر علـى الاتيـان بـه كـل مـن (الأدبية) و (الشعرية) على الرغم من اتساقهما على مستوى النظرية مع البنيويـة التى استطاعت أن تجمع بين البساطة والدقة حينما كانت لها القدرة على إثبـات "أن الأجزاء إذا تركبت وفقا لثنائيات محددة أثمرت نظاما نسقيا هـو إحـدى الصـور المنعكسة على مرآة البنية، ومن هذه الثنائيات نبع مجال خصب للرياضة الذهنيـة بحثا عن تطابق أو تماثل، وعن تماثل أو تباين، وعن تناظر أو تثـاقب، للوقـوف

من خلال ذلك على تواؤم أو مفارقة، وكل هذا فى مد وجزر بين متعـــة الظـــاهر عندما يشى بالمخفى، وسحر المستتر عندما يتكشف عبر السطح البادى"(٢٨٠).

وفضلا عن ذلك، فإن البنيوية قد استطاعت أن تعين الفكر النقدى الحديـــث فى منحاه لتجلية العناصر البلاغية، استنادا إلى التخلص من الوحدات الجزئية التـى كانت تسيطر كعناصر بلاغية على الفكر النقدى القديـــم، والتـــى وإنْ كـــانت قـــد وصلت إلى (الجملة) فهى لا تتعدى الجملتين غالبـــا كحـــال الفصـــل، والوصـــل، والتقديم، والتأخير، والمقابلة، حتى صارت بعنايتها بالطابع التجريدى أكثر علميـــة وأشد قابلية للرصْد علّى مستويات متعددة تندرج من الأبنية الصغرى الى الكـــبرى حتى تصل بالبنية الى تحديد مستواها بالانفتاح على بنيات أخـــرى، أو بـــالانغلاق على نفسها، بما يجعلها تحقق اتساقا بين الأدب والعلوم الإنسانية الأخرى(٢٨١).

عدا ما سبق، فإنها تقع أهميتها فى التحليل البلاغى للخطاب، انطلاقا مـــن خاصية جوهرية فى الأدب، قعدت عن تجليتها كـــل مـــن (البلاغـــة القديمـــة) و (الكلاسية المحدثة) وهى "اعتبار الأشكال زخرفـــا وزينـــة تضـــاف إلـــى القـــول لتحسينه"(٢٨٢).

هذا وقد وصلت البنيوية بقدرتها على تمثل روح العصر العلمية والمنهجيـــة الى أن عدها البعض تجليا حداثيا وذلك برفقتها التعلق بـــالمقولات الذهنيـــة ، بمـــا جعل التوظيف المنهجى يتجاوز الفكر المجرد، ويندرج تحت طائلة الحداثة،حتـــى تماهى المصطلحان كل منهما فى الآخر، وعدت (الحداثة البنيوية) منهجا جديـــدا، يبشر بعصر جديد، ويعلن العصيان على الماضى والقطيعة معه، وبالتالى رفـــض كل المواريث الإنسانية، وتخيل البعض أن أحد شروط استقامة ذلك النهج البنيـــوى هى القطيعة التامة مع هذا الماضى فنقض مرجعيته ورفض سلطته(٢٨٣).

وإن صدق ذلك فى وقت ما، فيبدو أن هؤلاء لـــم يكتمـــل لديـــهم تصـــور المشروع البنيوى الذى أصبح فى جانب منه، وأوفى أحد أبعاده معنى بمدى فعاليـــة النص المفتوح – كما وقع فيما بعد البنيوية– ومدى علاقته على مستوى البنية بمـــا سبقه من نصوص تندرج فى بنية النص ضمن مستويات التعبير، وتنضوى علـــى نظام خاص له فعاليته المؤثرة فى النظام العام المسيطر على تجليات الدلالة كبنيـــة متكاملة.

وعلى الرغم من ذلك، فإن المشروع البنيوى ظل قابلا للنقض بـــدءا مـــن وطأته الحقل المعرفى النقدى، حتى أن (هنرى لوفيفر) قد اعتبر (البنيويـــة) نوعـــا

آخر من (الإيلية) وأن (البنيويين) (إيليون) جدد، وذلك هو الاسم الذى أطلقه أتباع الفيلسوف اليونانى (بارمنيدس) وتلميذه (زينون الإيلى) (نسبة إلى مدينة (إليا) جنوب إيطاليا)، وكانا قد ذهبا إلى أن الوجود الحقيقى واحد غير متغير، وينطوى علىجواهر ثابته، على نحو تبدو فيه الخبرة الحسية التى هى أساس المعرفة أمرا لا قيمة له، فاشتمل الأمر كليهما بالإلحاح على أنساق ليست إلا جواهر ثابتة، ويضحون بالواقع الحسى المتعين فى سبيل التجريد الذى ينفى ثراء هذا الواقع[٢٨٣].

بيد أن هذا الكلام يمكن أن تنقضه البنيوية حال بلوغها ذلك القدر من النضج الذى استطاع أن يصل بكل نص من النصوص إلى درجة من التميز التى تتباين معها الأعمال الإبداعية، ولم تقع على نواميس معيارية ثابتة تجمع كل الأعمال الإبداعية على قالب واحد يتطب بالضرورة الاتساق مع الأنساق الكونية الجوهرية الثابته.

وهذا لم يجب مطلقا ما وقعت فيه البنيوية من مزالق سوء فهم أو قصور أولى فى التصور، حتى صار الناقد يخاطب رفيقه الناقد – كما يقول (المسدى) – أكثر مما يتجه بنقده إلى القارىء العادى، ولعل ذلك هو ما اشتملته عملية الإحصاء التى داهمت ذاتية الأدب، حتى أفقدته رونقه وتألقه، وأخرجت النقد الأدبى كإبداع ذهنى وجدانى إلى حصيلة من الجداول الإحصائية التى انصرفت تماما إلى أدوات شكلية، ظنا بأن ذلك الفصل بين النسيج اللغوى وتجلياته الدلالية هو المنوط به فعالية الشكل الذى دارت حوله البنيوية، علما بأن النظرية لم تكن لتتمثل فروضاتها إلا بالعناية ببنية المضمون وتجلياتها الدلالية، والتى قد تحقق الأنساق ذاتها أو تختلف معها كمحور من محاور الثنائية الفاعلة الواقع عليها منهج التحليل البنيوى[٢٨٤].

وقد يتأكد ذلك بصورة أو بأخرى انطلاقا من مقولة (جولدمان) بعلاقة الفكر بالواقع، ومن حيث كون النص فكرا، وللفكر وظيفته الاجتماعية كما له صياغة الأدب، الأمر الذى يفضى إلى أن البنيوية ترتكز على الأنساق الداخلية للعمل الأدبى، وتتجلى بصورة أوضح فى (البنيوية التكوينية) وفق رؤية (جولدمان) الاجتماعية[٢٨٥]، فضلا عن اتساقها مع المنحى الدلالى فى (البنيوية الشكلية) ذاتها، بدءا من (جيوم) حتى (ياكبسون)، ولم تكن (البنيوية الأنثروبولوجية) فى منحاها نحو (المستوى العميق) فى البنية سوى صورة من

هذا التجلى، كما ألمح (كريستال) و (شومسكى)٠

وقد نتفق مع (شكرى عياد) فى رفض(البنيوية) لعلمية التاريخ، من منطلق انحصارها فى التصور الأول، أما وأنها أصبحت تعنى فى أحد أبعادها – فيما بعدها– بفتح النص لفعاليات نصوص أخرى – كما سيأتى بعد قليل – فإن الأمر يعيد لها ترميم ما كان آيلا للسقوط منها، لأنه هنا وحسب يمكن وضع الإنسان، محور الكون، وصانع القيم، على درجته من السلم حال تفعيل التاريخ، وإبراز ما فى النص من تجليات (تناصية) تحكم دائرة التواصل الإبداعى على مر العصور وتنهض علية القيمة على المستويين، الشكلى (الصياغى)، والمضمون (الدلالى) [٢٨٦].

وإذا كانت بنيوية (ليفى شتراوس) قد جانبها الصواب؛ لاعتمادها على القوى اللاواعية، حتى صارت نمطا واهيا تنتهكه حوافر السياسة والواقع والمجتمع، وكذلك ما كان من سوء فهم بعض رجالاتها الذين حولوها بمس من المغالطة على أنها دعم للديمقراطية والمساواة وإلغاء الطبقات، ثم رفضها النظريات العرقية[٢٨٧]؛ لا يقلل على الإطلاق من قدراتها على تحقيق أكبر قدر ممكن من علمية النقد مع النهوض بذاتية الأدب فى صورتها التى بدا استواؤها فيها عند كل من (موكاروفسكى) و (بياجيه)، ثم نهضتها الكبرى على يد (دريدا) و (بارت) وعدا ذلك ما استطاعت أن تحققه من تحول مركز الثقل من (الوجودية) إليها[٢٨٨]، فاستطاعت أن تخلق مجالا جديدا للجدل الممتد الذى سيطر – تقريبا– على عصر كامل باشتمال روافدها، (العلاماتية)، و (التناصية)، و (التفكيكية)٠

ونلمح ثبت هذه الحقيقة العلمية فى صياغة (ديفيد بشبندر) التى جاءت لتؤكد المحاولات الدءوبة لتصدى البنيوية لكثير من السهام التى وجهت إليها حتى بلغت ذروتها فى أواخر السبعينيات، لتنهض أنقاضها على أكتاف توجهات نظرية جديدة استطاعت أن تبسط نفوذها بقوة حتى الآن فيما عرف بمرحلة ما بعد البنيوية، والتى استلها (بشبندر) من سياق المشروع البنيوى، ويمكننا أن نعرج عليها من أجل توثيق الاستدلال فى انبثاق وشرعية وفاعلية النظريات التى وقعت فيما بعد البنيوية، حيث تحدد لديه ذلك المشروع بثلاثة أبعاد، الأول : هو أن النص نظام أو بنية خاصة تقع وسط بنيات مختلفة فى مدى تناول ذلك النص لتحقيق الانحراف من اللغة العادية إلى اللغة الفنية، فتقع تراكيب النص كشفرات يحكمها السياق، وضمن هذه الشفرات تقع التراكيب النحوية واللغوية الشكلية

والدلالية التى تحتاج من القارىء إلى الاكتشاف – لا بالخطأ الشائع ولكن بـــالمعنى اللغوى المرجعى وكونه مقصورا على المرأة – وهنا ينضوى النـــص علـــى لـــذة الاكتشاف الذهنى والوجدانى على مسلك واحد يحدد المنهج البنيوى طريقا للكشـف، ويأتى إعمال الفعالية الوجدانية بدرجة أكبر من خلال الوصول إلى الدلالة المعنـــى بها المتلقى فى حالة التوحد التى تتطلب مسلكا إبداعيا لا يمكـــن تحقيقـــه إلا مـــن خلال فك الدوال عن المدلولات، وتنشط فعالية الحضور الكلـــى المتكـــىء علـــى قرينته العلمية فى التركيب والصياغة، موازية للغياب الدلالى الذى لا تتحقق هويـــة المتلقى فيه إلا من خلال تعويم الدأل وانعتاقه التـــام عـــن المدلـــول، لنـــأتى إلـــى مشروعية عمل نظرية جديدة هى (التفكيكية) Deconstruction معتمـــدة مبـــدأ التفكيك وإعادة التركيب الذى انطلقت منه البنيوية ولم تكتمل تقنيته إلا من خـــلال هذه النظرية.

أما البعد الثانى الذى يقرره (بشبندر) فينضوى على مدى تفـــرد (النـــص) داخل منظومة النصوص الأخرى، وداخـــل منظومـــة الأدب ككـــل بمـــا يعنـــى بالضرورة تأثر بنيته بالبنيات الأخرى السابقة عليه، وتعتمد بذلك (البنيوية) جـــزءا من المعنى والشكل (يتناص) مع نصوص أخرى معاصرة لـــه أو ســـابقة عليـــه، فتتبدى بذلك قضايا الجنس الأدبى، بالإضافة إلى تحولات الشفرة فى اســـتخدامات اللغة الفردية والتركيبية، وطريقة الأداء والإيقاع ... إلخ ، وتشرع البنيوية بذلـــك فى ميلاد نظرية جديدة تعنى بالمدخل الثقافى والموروث فى المرحلة الأولى مـــن مراحل التجربة الإبداعية، وهنا يصبح النص شكلا من أشكال الوجـــود التـــاريخى الذى انبنى على عوالم لا حصر لها من القراءات السابقة عليـــه، وتـــأتى فعاليـــة النظرية فى تحقيق ذلك على ما وقعت عليه فى البنيويـــة بتحقيـــق الخصوصيـــة والتواصـــل النصـــى، وتلـــك هـــى مشـــروعية فعاليـــة نظريـــة (التناصيـــة Intertextuality).

وأخيرا يأتى البعد الثالث معنيا بعلاقة النص بالثقافة ككل، ويبـــدو إلـــى أى مدى ارتباطه بالبعد الثانى فى تقنية النظرية والبحث عن منحى تطبيقـــى أمثـــل لا حتواء شفرات النص وما تعتريها من (علامات)، وكأن فى ذلك البعد تأتى عمليـــة الفصل الجذرى بين بؤرة المحاكاة والبؤرة العلاماتية الخالصة التى تضـــع النـــص تحت مجهر أقوى لكشف آليات تميزه تلك التـــى حـــاولت اســـتقصاءها نظريـــة التناصية، ومن هنا تأتى مشروعية النظرية العلاماتية Semiotics[٢٨٩].

وهكذا تتحقق مقولة (شكرى عياد) انطلاقا من فكرة أن الأدب فعل تستتبع أن الأدب فعل رمزى له نظام، كما تتضمن أن هذا النظام صورة عقلية مجردة. وليست (العلاماتية) إلا منهجا لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزا خاضعة لنظم عقلية مجردة[٢٩٠] وكما يقول (يورى لو تمان) "فليست كل بنية صالحة لكى تكون وسيلة لحمل ونقل (البلاغ) أو (المعلومة) ولكن كل وسيلة صلحت لنقل المعلومة تعتبر بالضرورة بنية، ومن هنا تنشأ مسألة الدراسة [البنيوية] للأنظمة [العلاماتية]" [٢٩١].

-العلاماتية [٢٩٢] Semiotics :

تعرض المصطلح Semiotics لهزة تصورية بناء على شيوع ظنى يفرد لكل من (السميولوجية) و (السميوطيقية) تصورين مختلفين، فى الوقت الذى استقر فيه التصور بالفعل فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى على ما يتسق إلى حد كبير مع ما ارتضت أسس الاصطلاح على الصوت الدال العربى (العلاماتية) كمقابل للصوت الدال الذى استقر الآن فى منبعه على (السميوطيقية Semiotics).

وينطلق المصطلح فى الأصل من تقاليد التوجهات الفكرية نحو الدعوة إلى علم جديد عند كل من (سوسير) و (بيرس)، وبالرغم من اتساق المنحى والتوجه فإن الأول اختار له اسما هو (السميولوجية Semiology) كصوت دال ينتمى إلى الفرنسية مردودا إلى الأصل اليونانى فى كلمة (Semeion) بمعنى علامة، ليكون ذلك هو العلم الذى يدرس حياة العلامات فى المجتمع ويعتبر جزءا من علم النفس الاجتماعى ومن علم النفس العام، ويكشف هذا العلم عن ما يشكل العلامات وعن القوانين التى تحكمها أما الثانى فقد اختار الصوت الدال Semiotics أو سميوطيقا الذى انتزع مباشرة من أصله اليونانى الذى وقع عند (جون لوك) (١٦٣٢ - ١٧٠٤) أول الأمر على Semeiotike معنيا بما طرحه (سوسير) للتصور، وظل شيوع الصوت الدال (سميولوجيا) مارد الحديث إلى الفرنسية، و (سميوطيقا) مارد الحديث إلى الإنجليزية، حتى ظن البعض بأن لكل منهما تصورا يختلف بالضرورة عن الآخر، فيرد (شكرى عياد) الأول إلى العلم والمنهج والثانى الى نظرية المعرفة[٢٩٣]، وبعض الباحثين حاولوا قصر (السميولوجيا) على العلم النظرى، و (السميوطيقا) على العلم التطبيقى[٢٩٤]، ومنهم (جريماس) [٢٩٥] وعلى الرغم من عدولها بعد ذلك فإن (إديث كريزويل) قد اختصت (السميولوجيا) بالعلم الذى يكشف

عن تكون العلامات والقوانين التى تحكمها، أما (السميوطيقا) لديها فـــهى النظريـــة الفلسفية العامة التى تتعامل مع وظائف العلامات والرموز فى اللغـــات الصناعيـــة والطبيعية[٢٩٦]، ثم عادت وأكدت إحلالهما فى صوت دال واحد هـــو (الســـميوطيقا) فى التوجهات النقدية الأخيرة[٢٩٧]، وعموما فإن (جابر عصفور) يؤكد هذا الاحـــلال من خلال ما قررته اللجنة الدولية لتبنى المصطلح فى بـــاريس فـــى فـــبراير ســـنة ١٩٦٩ باستخدام مصطلح (السميوطيقا) وحسب، ثم تم تأســـيس الرابطـــة الدوليـــة للدراسات السميوطيقية[٢٩٨]، وبدأت هذه المصالحة تستشرى فى حقل النقد الأدبـــى العربى، ليتفق على الأمر ذاته مع (جابر عصفور) كل مـــن (سيزاقاســـم) [٢٩٩]، و (محمد عنانى) [٣٠٠]، و (محمد إقبال عروى)[٣٠١].

وكان قد انتهى الأمر لدينا مع (بشبندر) على أبعاد ثلاثة للبنيوية كانت مـــن بينـــها (العلاماتية)، ولكن المنحى التاريخى للتصور ظل خامدا من طور التكوين إلى طـــى التطبيق حال فعاليات (الأسلوبية) و (الأدبية) و (الشعرية)، ومن بعدها (البنيويـــة)، فى النقد الأدبى، غير أنه لم تكد تظهر أطروحة (ليفى شتراوس) فى مجال العلـــوم الإنسانية والاجتماعية حول دراسة الأنماط الأســـطورية والســـلوكية والاجتماعيـــة اهتداء إلى أنساق النظام الكونى والبناء الكلى للعقل البشرى وفق مـــا اتســـق مـــع نظرية البنيوية؛ حتى غدا الفكر النظرى المجرد متسقا إلى حد كبير مـــع أطروحـــة (بيرس) و (سوسير)، وأن ثمة تواصلا ينضوى على تحقيق غائية تحفل بنظام مـــن المعطيات التى ترقى بالوسيلة نحو علمية التوجه ولذة الاكتشاف التى حـــام حولـــها ذلك العلم الجديد المعنى بـــ (العلاماتية) باعتبارها نظاما متسقا من العلامات التـــى تؤكد اتساق النظام البنائى، وتتجلى كشفرات لها صبغتها العلمية المنطقية التى تدعـــم إلى حد كبير فروضات النظرية. ومن هنا وحسب يمكن أن تنـــهض (العلاماتيـــة) نحو تمثل منهجها، لذلك فإننى أرى أنه لولا طرح النظرية البنيوية لظلت العلاماتيـــة تتحسس إطارا فكريا أعم وأشمل من ذلك الذى ينضوى على قـــدر مـــن التشـــتت المعيارى الذى قد يستجدى مدخلا فلسفيا ريثما يذهب الفكر المنهجى إلى محـــاولات تفسير الوعى بالحياة كهدف أسمى وغاية عظمى للعلـــوم الإنســـانية والاجتماعيـــة والنفسية، لتصبح (العلاماتية) إحدى تجليـــات الكشـــف عـــن اللاوعـــى الجمعـــى (الفرويدى) مؤكدة عشوائيتها ومفترضة وجود علاقة مشتركة بين خصائص الـــدال والمدلول[٣٠٢]، حتى أن (إديث كريزويل) تقرر إحلال(العلاماتية) محـــل (بنيويـــة ليفـــى شـــتراوس) علـــى وجـــه الخصـــوص، وكأنـــها نصـــف الكـــرة الـــذى

وجد نصفه الآخر[٣٠٣].
ويغدو التصور عند (تيرى إيجلتون) ناهضا بالاندماج بين (البنيوية) و (العلاماتيـــة) بحيث تقع الأولى على الشمولية فى مجالات التطبيق، بينما (العلاماتيـــة) تســتحوذ على الدراسة فى مجال الأنساق التى يمكن اعتبارها علامـــات، مثـل القصـــائد ، ونداءات الطيور، وإشارات المرور، وغيرها، " ولكن الكلمتيـــن تتداخـــلان حيــث تتناول (البنيوية) شيئا لا يجرى التفكير فيه عادة على أنه نسق من العلامــــات ... بينما تستخدم [العلاماتية] مناهج بنيوية عادة "[٣٠٤].
وكأنها أصبحت نظرية ومنهجا نقديا فى آن واحد، فهى تتسع مـــا اتســعت الحيـــاة بانظمتها العلاماتية حتى تشمل الألسنية ومن تحتها البنيوية، ثـــم بســمتها العلمـــى الدقيق كمنهج نقدى وجدناها تنحسر على نفسها حتى تصبح إحدى تجليات البنيويـــة ومن فوقها الألسينة، لتصير ندا لهذه البنيوية أو طرحا من غزلها فى سعيها نحـــو استكشاف النص واستثمار معطياته العلاماتية.
وقد تصدق نبوءة (سوسير) حينما اختص (العلاماتية) بمعرفة مـــا هيـــة العلامـــات والقوانين المسيرة لها، ثم تأكيده على أنها سوف يكون لها شأو بعيد من خلال علـم اللغة، حينما يصبح على اللغوى واجب البحث عما يجعل من اللغة نظامـــا خاصـــا متميزا بين كتلة معطيات علم العلامات (العلاماتية)، ويقول "إن الصفة التى تمـــيز نظام [العلامات] عن الأنظمة الأخرى لا تظهر بوضوح إلا فى اللغـــة ... إننـــى أرى أن مسألة اللغة هى فى جوهرها مسألة علم [العلامــــات]... فـــإذا أردنـــا أن ندرك الطبيعة الحقيقة للغة فعلينا أن نفهم ارتباطها بالأنظمة الأخرى لـــ [العلامـــات] ... إن دراسة الطقوس والعادات والتقاليد وغيرها بوصفها (علامـــات) تســـاعدنا على إلقاء ضوء جديد على هذه الحقائق وإبراز الحاجة إلى ضم هذه الأمـــور إلـــى علم [العلامات]، وتفسيرها طبقا لقواعده"[٣٠٥].
أما (بيرس) فقد حدد ثلاثة توجهات للعلاماتية، الأول (تداولى) يتناول ذات المتكلـــم، والثانى (دلالى) لدراسة العلاقة بين (العلامة) والشـــــىء المشـــار إليـــه، والثـــالث (سياقى) لوصف العلاقات الشكلية بين العلامات وبعضها بعضا[٣٠٦].
ويقع التوجه الثانى والثالث عند (سيزا قاسم) على المستوى (الأنطولوجى) المعنـــى بماهية العلامة، أى بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى التى تشـــبهها أو تختلف عنها، أما التوجه الأول فى طرح (أمينة رشيد) عن (بيرس)، فيقـــع فـــى المستوى التداولى لكليهما، وهو معنى بفاعلية العلامة وتوظيفها فى الحياة العمليـــة،

وتتجه بذلك (العلاماتية) اتجاهين متكاملين، يحاول الأول تحديـــد ماهيـــة العلامـــة ومقوماتها وهو ما قد مهد له(بيرس)، والثاني يهتم بتوظيف العلامة فـــي عمليـــات الاتصال وهو ما كان قد أسس له (سوسير) [٣٠٧].

والواقع أن هذا التقسيم أيضا كان قد تعرض له (كريستال) استنادا إلى (بـــيرس) و (مورس) و (رودولف) حينما رأوا أن هذا المجال يمكن تقسيمة إلى ثلاثـــة ميـــادين هى (علم الدلالة) بدراسة العلاقات بين التعبير اللغوى والأشياء الموجودة فى العـــالم الذى يشار إليه أو يتم وصفه، و (علم التراكيب اللغـــوى Syntactics) بدراســـة العلاقة بين هذه التعبيرات وبعضها البعض، ثم (التداولية) بدراســـة المعنـــى الـــذى تحمله هذه التعبيرات على مستخدميها (بما فى ذلـــك الموقـــف الاجتمـــاعى الـــذى تستخدم فيه) [٣٠٨].

لقد أصبح الكون تجليات علامية، وأصبحت العلامات هى النقـــط المركزيـــة التـــى تنتشر فى فضائه، ويبدو فى شكل وطرق التوصيل بين هذه النقط أنظمة لا حصـــر لها، غير أن العلامة كحقيقة أساسية فى حياتنا الكونية إنما تنتزع مشـــروعيتها مـــن مدى تجليها الحسى فى قيامها مقام شيء غير محسوس، لينضـــوى العـــالم ســـحر الحضور والغياب، غير أن ذلك الغياب مؤهل لمشروعيته من خلال ذلك الحضـــور، وتصبح بذلك اللغة الطبيعية أقوى تجليات أنظمة العلامات وإن لم تكن هى النظـــام الوحيد[٣٠٩] غير أنها يمكنها التفرد بما يتسق مع الأنظمة العلاماتية من حيث كونـــها تعتنق مبدأ عدم الترادف، وذلك ما تجلى فى اللغة وفق تعدد التصـــورات للصـــوت الدال الواحد فإن الأمر قد استقر - وفق ما سبقت الإشارة - على أن ذلك الـــترادف لا ينسحب إلى ترادف دلالى، بمعنى أن ليس ثمة دلالة واحدة لمترادفين، إنما لكـــل لفظ دلالته، ليتسق النظام اللغوى مع النظام العلاماتى ،بل يمكن أن نقول إن النظـــام العلاماتى قد استمد هذا المبدأ فى الأصل من النظام اللغوى، لأن الإنسان أساســـا لا يملك عددا من الأنظمة المختلفة تحمل نفس العلاقة الدلالية[٣١٠].

ويتأكد التواصل مع الفكرة ذاتها بتجلى (العلاماتية) وفق ما يتسق مـــع فروضـــات علم اللسانيات باعتبار أن العلامة لا تأتى مفردة شأن اللغة التى ليس بها دلالة للفـــظ مفرد، بينما ذلك ما يحدده السياق، حتى أن العلامة لا تكتسب قيمتها إلا من خـــلال تعارضها مع علامات أخرى، بل إنه بموجب التشابه والاختـــلاف والاتكـــاء علـــى فلسفة (الثنائية) التى جسدتها البنيوية تأتى فعاليـــة (العلاماتيـــة) علـــى المســـتوى التطبيقى معتمدة ذلك الأساس النظامى، فالعلامات الأساسية تأتى فى مجموعـــها ولا

تأتى فرادى، وهذه المجموعات تحكمها قوانين التقابل والتعارض[٣١١].

وبذلك تصبح للغة هويتها الجديدة فى إطار (العلاماتية)، وتصبح "هى أى نظام من أنظمة الاتصال يستخدم علامات منسقة تنسيقا خاصا، أما (العلاماتية) (فهى العلم العام لكل أنظمة الاتصال الذى يتم من خلال الإشارات أو الدلالات أو الرموز) كما يستقر التصور عند (مونان) ، بينما (ستيبانوف Stepanobv) يضع تعريفا أكثر عمقا بقوله (إن علم العلامات هو علم الأنظمة الدالة فى الطبيعة وفى المجتمع)"[٣١٢].

وتشير مصطلحات (مدخل إلى السميوطيقا) إلى المنحى التاريخى للتصور، فيقع فى سنة ١٦٩٠ عند (لوك Locke) على كونه معرفة العلامات، وفى سنة ١٩١٤ عند (بيرس Peirce) نظرية العلامات، أو النظرية العامة للتمثيل، أما فى سنة ١٩٣٨ فيقع عند (موريس Morris) باعتباره النظرية العامة للعلامات فى كل صورها وتجلياتها عند الحيوان والبشر (سواء أكانوا أصحاء أو مرضى)، اللغوية وغير اللغوية، الفردية أو الاجتماعية، ثم يقع بعد ذلك عند (إكو Eco) معنيا بالعلم الذى يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فرضية مؤداها أن ظواهر الثقافة جميعها ما هى فى الواقع سوى أنظمة من العلامات، بمعنى أن الثقافة فى جوهرها اتصال، ليستقر المصطلح بعد ذلك عند (سيبوك Sebeok) على تناول وظيفة التواصل ووظيفة التعبير[٣١٣].

واختلفت – بما لايدع مجالا للشك– تصورات العلامة عند كل من (بيرس) و (سوسير) و (بارت)، وفق التوجهات المنهجية التى تحكم الرؤية النقدية لتمثل نظرية بعينها دون أخرى[٣١٤]، غير أنها كانت معنية فى كل الأحوال بتشكيل العلاقة بين الدال والمدلول وفق الميادين الثلاثة التى تحددت مجالا لنشاط (العلاماتية) وهى (علم الدلالة) و (علم التراكيب اللغوية) و (التداولية)، حتى أصبحت طرحا تطبيقيا قائما بذاته فى الإبداع الأدبى، ومتسقا ليستوعب فروضات نظريات أخرى، على أن ثمة علاقة وطيدة بينها وبين البنيوية من حيث تمثلها واستيعابها، ويمكن أن ينتقل مستوى العلاقة ذاتها إلى (التفكيكية) انطلاقا من عناية (العلاماتية) بالدرجة الأولى بتقنية اللغة بين الدلالة والتركيب والوظيفة، وهى محاور ثلاثة اتكأت عليها (البنيوية) كما اشتملتها التفكيكية باعتبارها مرحلة عليا من نظرية البنيوية استطاعت أن تحقق درجة أسمى من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، كما سيأتى بعد.

استقر الأمر فى مضمار الأدب على فعالية (العلاماتية) من خــلال اتســاقها مــع نظرية (البنيوية) ، ووفقا لإشارة (بشبندر) تصبح إحدى تجلياتها التى تحقق موقــع النص فى منظومة الأدب والثقافة من ناحية، وفى منظومة وحداتــه وتكوينــه مــن ناحية أخرى، ثم تبقى عند حدود الحصر والتصنيف ما وقفت البنيوية عنــد حــدود ذلك، او تتجاوزها لتفعيل النص فى المنظومة الثقافيــة والإنســانية مــا تجــاوزت النظرية الأمر إلى التحليل الايجابى الذى يستحضر فعالية النص فى المتلقى، ومــن هنا كان انصياع (العلاماتية) لــ (التفكيكية) أيضا، أما ما عدا ذلك فإن التصــور لا يعدو كونه علما لا يتخطى تصوره الواسع الأول والعام إلى الفعالية الوظيفية التــى استقر بها التصور عند (سيبوك) على وجه الخصوص بتنــاول وظيفــة التواصــل ووظيفة التعبير، حيث يتجلى إعمال النظرية التى تنهض على القيام بذاتها.

هكذا يمكن أن تستوثق عرى الاتصال بين نظريــات الإبــداع ونظريــات التنــاول النقدى، بدءا من (الرومانسية) ثم (الرمزيــة)، و (التعبيريــة)، و (الأســلوبية)، و (الأدبية)، و (الشعرية)، و (البنيوية العلاماتية)، بوشيجة محاولة (استقراء) النــص من تقنية (استكتابه)، فالنقد العلاماتى "ينظر إلى العمل الأدبى على أنه نتاج لغــوى ويحاول تفسيره كى يصل فى النهاية إلى الأنماط الأدبيــة عــن طريــق إشــاراتها اللغوية"(٣١٥).

ولكن ويا للأسف ليس بالضرورة أن تكون كــل الأنظمــة اللغويــة هــى أنظمــة علاماتية، بل إن (بارت) يؤكد على "أن اللغويات لا تمثل جزءا من علم العلامــات – كما يتبادر إلى الذهن من تعريف سوسير – بل تمثل، على عكس ذلك، نموذجــا يجب أن يحتذى فى دراسة جميع الأنظمة الدالة"(٣١٦).

إن المشروع العلاماتى قد اتجه من بدايته عنــد (سوســير) نحــو دراســة الحيــاة الاجتماعية، وصاحب الشكليين الروس ومدرسة براغ بدراسة البنى المختلفة مثــل لغة الشعر والأسطورة والقص الشعبى باعتبارها أنظمة دالة، وقد زاوج (سوســير) بينها وبين اللغة الطبيعية انطلاقا من طبيعة العلامة اللغوية الاعتباطيــة بالإضافــة إلى إمكانية اختزال اللغة لمجموعة من العلامات المستقلة، حتــى أصبحــت اللغــة نموذجا أمثل لكل الأنظمة الدالة غير اللغوية، غير أن (سوسير) بهذا لم يكن ينظــر إلى ذلك العلم على أنه علم محايد ومجرد شأن الرياضيات والمنطق، ولما كان هــذا العلم جزءا من المجتمع فإنه بات عليه أن يلجأ إلى علم الاجتمــاع وعلــم النفــس والعلوم الإنسانية عامة(٣١٧) ومن هنا وقع ذلك العلم على عدم تمثله فى حقــل الأدب

إلا من خلال النظرية الدلالية التى تذهب لإعمال المجرد للنشاط فى الحقل التطبيقـى لتحقيق أطروحاتها؛ أو أن يتمثل نظرية عامة فى المعرفة تحكم توجـــهات وآليـــات تقنيته ، لذا كانت (العلاماتية) هى نظرية المعرفة الشاملة التى احتـــوت اللســـانيات ومن تحتها البنيوية، لتصدق مقولة (سوسير) إلى حد كبير باشتمال العلـــم كنظريـــة للمعرفة؛ إلى أن تحقق لـــ (بارت) بطلان التعانق بين العلامات واللغة خاصة فيمـــا يرتبط بوضعهما الاعتباطى، حيث استطاع (بارت) أن يؤكد مع (دريـــدا) بطـــلان الارتباط الوثيق بين الدوال والمدلولات – وهو ركيزة العلاماتية –بانعتاقهما علـــى وجه الخصوص فى اللغة الفنية كأحد الأوجه الأساسية لانحرافها عنها، وذلك علـــى وجه التحديد ما جعل (بارت) يخرج اللغويات من (العلاماتية) لتصبـــح النظريـــة مقصورة على ذاتها،وتأتى فعالياتها فى النقد الأدبى من خلال نمذجـــة أطروحتـــها حال إعمالها فى مجال النقد الأدبى[٣١٨].

ويتسق ذلك المفهوم – إلى حد كبير – مع اقتراح (ســـيزا قاســـم) بـــإحلال البحـــث العلاماتى فى تقنية التناول محل (الرموزية) التـــى نـــهضت فـــى الإبـــداع علـــى (الرمزية)، انطلاقا من كون (الرمز) له من التشعبات الدلالية ما يجعله غير صـــالح للتعبير عن هذه الأشكال المختلفة من التنسيق والتنظيم فى الحياة البشـــرية، وفـــى الوقت ذاته فإن ما ندعوه رموزا ما هو إلا ظواهر (علاماتية) تخضع لمجموعة مـــن القواعد والأنساق، فى غالبية أحواله[٣١٩]، ومن ثم فإننا نصبح أمـــام تمثـــل نظريـــة جديدة للمعرفة، تأتى فعاليتها حقل النقد الأدبى من خلال نمذجة الإطار الذى ينبغـــى أن يحكم الفكر ما اتسق ذلك مع الظواهر العلاماتية شأنها فى ذلك شـــأن نظريـــات الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع أما أن تصبح نظريـــة نقديـــة يحـــاول البعـــض استقطاعها من حقل اللغة على كونها نتاجا شرعيا أدبيا للنقد الأدبى فـــهوما يتنـــافى مع ما وصلت إليه التوجهات النقدية بعد (الشعرية) وبدايـــة البحـــث فـــى جوهـــر انحراف اللغة الفنية والتى أفضت إلى انعتاق الـــدوال عـــن المدلـــولات، المســـوغ الشرعى الذى قيد فعالية العلاماتية فى النص الأدبى كنظرية فى ذاتها عند كل مـــن (لاكان) و (دريدا) و (بارت)، ومع ذلك ظلت لهذه العلاماتية حضورها النسبى فـــى النص الأدبى باعتبارها حقيقة كائنة بالفعل كنظرية للتواصل وكلغـــة داخـــل اللغـــة يمكن أن تشكل نسقها ونظامها بدرجة ما ترتبط بمدى فعالية الدلالات المقيـــدة فـــى النص على حساب الدلالات الحرة والعائمة.

– التناصية Intertextuality :

درءا للخلاف يتسق الأمر بداية مع ترجمة مصطلح (Intertextuality) إلى (التناصية)أو (التناص)، والفرق بينهما هو اتساق الأول مع النظرية، والثاني مع الظاهرة الفرعية حسبما تستقر على النظرية، أو تصبح لها دلالتها المطلقة في الاستخدام اللغوى، والتى هى أيضا فى رأى البعض قد يأتى عملها في النظرية موازيا لها على سبيل التطبيق الذى يجسد التوجه النظرى الواقع على شمول التعددية والفعالية والتجريدية فى آن واحد، ثم هى تتسق مع وضع المصطلح ضمن منظومته الإيقاعية الوافدة على سبيل المصدر الصناعى مع (الأسلوبية) حتى (التفكيكية) علنا بذلك نقع على مشروعية الصوت الدال للمصطلح متفقين بذلك مع ترجمة (الرحوتى عبد الرحيم) عن (بيير مارك دوبيازى) (٣٢٠)، وكذلك مع (وائل بركات) عن (ليون سومفيل) (٣٢١).

أما التصور فإنه مالم يقع على النظرية؛ يصبح رجما بالغيب، يتضارب إلى حد ما مع ما سبق واستقر فى الطرح النقدى العربى الموروث على أصوات دالة لتصورات مختلفة قد تصير قواسم مشتركة فى تجلى النظرية، أو تكون هى تقنيات توجهها التطبيقى، على أن ثمة مغالطة نهض عليها التصور عند البعض قبل أن تستكمل نظرية المعرفة أبعادها تجاه فروضاتها، ولم تكن النظرية لتأتى معنية بما استقر وشاع لدينا على (التضمين)، أو (الاقتباس)، أو (الرفادة) أو (التلميح)، أو (التوليد)،... إلخ ، وإن كانت قد تمثلت جوانب منها.

ومن ثم فإن التصور القائل بأن "التناص هو تضمين نص إلى نص آخر أو استدعاءه؛ وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المستحضر بكسر الضاد والنص المستحضر بفتح الضاد"(٣٢٢)، لم يكن ليضيف جديدا إلى المعرفة النقدية أكثر مما استقر لدينا على تصور مصطلح (التضمين)، والأمر ذاته ما وقع حتى وإن أسماه (جيرار جونيت) (Transtextuality) وترجمته (سامية محرز) (التضمين النصى) ليعنى "العلاقة التى تنشأ بين نص معين ومجموعة من النصوص الأخرى فى تراث الكاتب القومى أو التراث العالمى عامة"(٣٢٣)؛ ما كان ذلك مقصورا على ظاهرة (التضمين) وأدنى منه ما يقع على ترجمة (وليد الخشاب) عن (جيرار جينيت) (Intetextual)) إلى (تناصى)؛ معنيا بالإشارة إلى علاقة بين نصين تعتمد على الاستدعاء عن طريق (الاقتباس) (٣٢٤) وقد يتسق التصور مع النظرية بشكل مكثف لدى (محمد عنانى) بتمثل تقنيتها على أن "التناص معناه فى أبسط صوره هو

التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير أو (اللغات) المستقاه من نصوص أدبية أخرى ، أو من كتابات أخرى غير أدبية»[٣٢٥].

وذلك التصور الأخير يفضى إلى التساؤل عن التمثل النظرى الفلسفى الذى يحكم هذا التوجه، أو بمعنى آخر، ما الذى جعل الفكر النقدى ينحرف عن مساراته المألوفة لطرح هذا المنحى الجديد؟!

تنطلق نظرية (التناصية Intertextuality) من فروضات أن النص المستحدث يتولد – ما كانت النظرة النقدية منحصرة فى النص المكتوب (البنية والنظام والنسق) – عن تفاعل خلاق بين منشىء النص وما سبقته من نصوص أخرى، ومن هنا وقعت (التناصية) كأحد ابعاد النظرية البنيوية عند (بشبندر) شأنها فى ذلك شأن (العلاماتية)، حتى أن (الغذامى)اعتمد المبدأ العام نفسه الذى يحكم (العلاماتية) مبدأ يحكم (التناصية) فى سبيلها التقنى، فما زالت النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما تشير العلامات إلى دلالات أخر وليست إلى الأشياء مباشرة[٣٢٦].

وينحصر البعد الفلسفى فى هذه (النظرية) فى أن الفنان لا يجسد إبداعاته إلا بوسيلة محددة، هذه الوسيلة سبق لها تجسيد إبداعات سابقة عليه، وهو – المبدع – لم يكن ليصوغ إبداعاته من فراغ، أو من تجربة حسية وحسب، إلا من خلال قناة توصيلية تتضمن سياقا محددا وتعتمد شفرات بذاتها، وبما أن هذه الشفرات كانت ودائما أبدا عرفا متفقا عليه بين المبدع والمتلقى؛ على الرغم من مرونتها وقدرتها على التغاير، إلا أنها قد سبق لها تحقيق إنجازات عديدة سالفة على النص، بتقنيات مختلفة، وفى عصور سياقية مختلفة، يفترض بطرحها أن كل صاحب صناعة لابد وأن يكون ملما بأسرار صناعته، وهذا الإلمام لا يتأتى إلا بموجب قراءة المبدع لما سبقه من إبداعات، وما يسبق فى الآن ذاته تجربته الآنية، حسبما يقع الأمر على المرحلة الأولى من مراحل التجربة، لتدخل هذه الشفرات فى معية المبدع، قادمة من ذات الحقل المعرفى الإبداعى أو من حقول معرفية أخرى، وتصبح جزءا فاعلا فى تكوينه، أراد أو لم يرد، لينعكس الأمر فى النهاية على النص المستحدث، سواء أكان ذلك بوعى من المبدع أو فى غفلة منه، فثمة تقاليد مشتركة بين النص المكتوب وما سبقه من نصوص من ناحية، وبين المبدع والمتلقى من ناحية أخرى؛ استنادا إلى تصور (الشفرة) ودورها فى تحقيق نظرية الاتصال بين المرسل والمرسل إليه (أو المستقبل).

"ولا يقتصر (ريفاتير) على مجرد تأكيد فكرة نمو النصوص الجديدة من نصوص سابقة، بل يذهب إلى حد القول بأن النص الجديد لا يتأتى له وجود إلا من خلال هذه العملية التى تتوالد فيها النصوص بعضها من بعض ويذهب بعض المتكلمين فى فكرة التوالد النصى إلى أن القدرة على التجديد والابتكار تتناسب طرديا مع القدرةعلى فهم تقاليد التراث واستيعابها"[٣٢٧]، وهنا تأتى فعالية النظرية بتأويلها الإيجابى الذى يحدد هوية النص ليكون لها القول الفصل فى كل محدث وجديد، فضلا عن تحقيق مصداقية أعلى لأنساق النص وفق وضعه فى منظومة الإبداع المتصلة بين القديم والجديد، والماضى والحاضر، وقد تطمع فى النبوءة الحدسية لتجليات المستقبل.

معنى ذلك أن (التصور) لا يقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء، بل إن الأمر يصبح أكثر شمولا ليعتمد كافة أقانيم النص اتكاء على جميع فعالياته الشفرية الواقعة على اللغة والتراكيب والدلالات، ويصبح التصور فى الأصل معنيا بالمنهج القرائى على كيفية معينة "فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤداه (أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة، يتمثلها ويحولها ويتحدد بها على مستويات متعددة)" [٣٢٨].

ويحاول (محمد مفتاح) استقراء التصور تواصلا مع ما سبق، غير أنه لم يستقر على حد جامع مانع له، ليحصر مفهومه فى كونه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فى تكوين النص بتقنيات مختلفة، وهذه المدمجات تنسجم مع فضاء النص وبنائه ومقاصده، كما أن النص قد يصبح محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها، أو مناقضا لخصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها، ليصبح التناص" هو تعالق (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٣٢٩].

والواقع أن المنحى التصورى للمصطلح قد استقر إلى حد ما بعد مداولات متعاقبة خلال التجديد الأخير للفكر النقدى ما بعد البنيوى، لتصبح (التناصية) واحدة من الأدوات الأساسية فى الدراسات الأدبية، بعدما أصبحت مهمتها إجلاء السياق الذى يجعل من الممكن قراءة النص باعتباره نتاجا طبيعيا لكل ما سبقته من نصوص، وتثير بذلك جدلا مفتوحا بدءا من (تيل كيل) سنة ١٩٦٨، ويبزغ المصطلح إلى الوجود فى اصطلاحات النقدية الطليعية عند (فيليب سوليرس) الذى يقارن بين النص المغلق والنص المفتوح، ثم يقع على (التناصية) فى كتابات الناقد

السوفيتى (ميخائيل باختين) ليقع التصور لديه على كون "كل نص يقع عند متلقـــى هو عدد من النصوص وهو بإزائها فى الوقت نفسه قرائة ثانية وإبـــراز وتكثيـف ونقل وتعميق"، وكان (باختين) – صاحب أول اكتشاف لإرهاصات النظرية– قـد أشار إلى أن كل نص يبنى كفسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو امتصــــاص وتحويل لنص آخر، بينما هو عند (أريفى) "مجموع النصوص التى توجد فى علاقـة تناصية"، أما (ريفاتير) فلا يرى فى مفهوم التناصية إلا النص المحال عليـــه، أمـا (ماليذلان) فينتقد البعد الغيرى ويقول إنه "يمكن أن نرى، بالأولى فى مفهوم التنـاص الفضاء الوهمى الذى تحدث فيه التبادلات التى تتكون منها التناصية"، وذلك إلـى أن وقع الأمر على البعد التحويلى للمفهوم عند (جوليا كريستيفا) عـــام ١٩٧٦ فبـدأت تنجلى أطروحات النظرية على كون التناص "تقاطعا تحويليـا مشـتركا للوحـدات المنتمية الى نصوص مختلفة وبعدها استقر الأمر مـــن ١٩٧٩ – ١٩٨٢ علـى أن "التناصية هى الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهى وحدها فى الحقيقة، التى تحـدث (التدليل)، فى حين أن القراءة الخطية المشتركة بيـــن النصـــوص الأدبيـة وغـير الأدبية، لا تنتج إلا المعنى"[٣٣٠].

تتجلى (التناصية) إذن فى عمليات الامتصــــاص والتحويـل الجـذرى أو الجزئى لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض فى نسـيج النـص الأدبـى المحدد، كما يقول (صلاح فضل) [٣٣١]، ليصبح النص الأدبى مندرجـا بذلـك فـى فضاء نص يتسرب من خلاله بما يلتزم تجـاوز القـراءة الحرفيـة للنـص إلـى المقاربات والتداخلات المختلفة مع النصوص الأخرى، عليه فإنه يغدو من الطبيعـى ألا تندرج كل التحولات النصية تحت درجة واحدة أو بعد (شفرى) واحد ، ولكـن ثمة أشكالا عديدة للتناصية تنضوى على فعالية التداخـل الشـفرى، فـهناك مثـلا الإيقاعات والأوزان والأبنية، وهناك كذلك أنماط الشخصيات والمواقـف، وهنـاك فعاليات الدلالة للإحالة إلى نصوص بعينها ينفتح عليها النص، غير أنـه فـى كـل الأحوال يجب أن نفصل بين (التناصية) كنتـاج للاوعـى المنشـىء، والاحـالات المتعمدة منه إلى نصوص أخرى، وهى تنشىء – أردنـا أو لـم نـرد – علاقـة تناصية حينما تفتح النص على نص آخر يصبح فاعلا فى الدلالة من خـلال هـذه الإحالة التى تشبه إحالة (العلامة)، ومن هنا كان التصنيـف جـزءا أساسـيا فـى احتواء التصور ٠

وتحاول (سيزا قاسم) أن تفصل فى ذلك بتقسيم التناص إلى أنواع مختلفـة

منها الخارجى ومنها الداخلى وترد الأولى إلى العلاقة التى تربط بين النص المفـــرد وغيره من النصوص الأدبية، بدءا مــن اســتعارة الكلمــات والــتراكيب والجمــل بحضورها النصى وانتهاء باشتمال التأثير الضمنى والعلائقى، أما الثـــانى فيعنـــى بارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها ببعضها الآخر[٣٣٢]. وذلك ما ذهـــب إليـــه (فراو) ليوسع من نطاق التناص ويجعله مذهبا يتعلق بأى نص أدبى، وفى الوقـــت ذاته يفسح المجال لإقامة علاقة بين النص ونفسه تعتمد بـــالضرورة الجـــدة لـــدى القارىء فيكون أكثر إيجابية فى تفهم النص[٣٣٣].

غير أن (دوبيازى) يورد لنا خمســـة أشـــكال للتناصيـــة عـــن (جينيـــت) ويترجمها (الرحوتى عبد الرحيم) [٣٣٤]، وكذلك ما فعله (حسن حماد) [٣٣٥]، ويمكـــن لهذه الأشكال أن تســـتقر لدينـــا – بعـــد اضطـــراب الترجمـــة- علـــى (التنـــاص Intertextuality) وهو الحضور الفعلى لنص فى آخر[٣٣٦]، و (المـــابين نصيـــة Paratextuality) ويعنى بالنصوص الموجـــودة حـــول النـــص مثـــل العنـــاوين ونصوص التقديم والتذييل وعلاقتها بالنص الأصلى، وهـــى العلاقـــة بيـــن النـــص الأصلى ومحيطه النصى المباشر[٣٣٧].

والشكل الثالث من هذه الأشكال هو (الميتـــا نصيـــة Metatextuality) وهى العلاقة التى تربط نصا بنص آخر يتحدث عنه دون استشـــهاد بجمـــل منـــه بالضرورة[٣٣٨]، أما الرابع فهو (التعلق النصى Hypertextuality) وهى علاقـــة بين نصين أولهما سابق والثانى لاحق، حيث يكتب اللاحق السابق بطريقة جديـــدة، ومنه المحاكاة الساخرة والمعارضة، أما الشكل الخامس فـــهو (الشـــمولية النصيـــة Architextuality) وهى علاقة صامته ضمنية أو مقتضبـــة دالـــة علـــى انتمـــاء تصنيفى خالص للنص لصنف عام، ويمكن أن يندرج تحته ما يجمع أغراض الشعر العربى، أو ما يقع تحت أساليب الشعرية المعاصرة فى تصنيف (صـــلاح فضـــل) للشعر العربى الجديد[٣٣٩]. للتناصية إذن جذورها الممتدة فى نقدنا العربى القديـــم، فمازال ذلك النقد يعنى بالنص الغائب وتأثيره فى النص الحاضر[٣٤٠]، ومـــا زالـــت ترتع فيه مصطلحات علم البديع مثل الاقتباس والاكتفاء والتلميح والتوليد والتضميـــن والمعارضة...إلخ [٣٤١]، والتى تقع تصوراتها بشـــكل أو بـــآخر ضمـــن أشـــكال التناصية وتجسد فعاليتها على ما وقعت عليه عند العرب، وذلك على الرغـــم مـــن معاصرة النظرية واعتبارها ضمن أبعاد (البنيوية) لقراءة النص.

وقد عرف العرب أيضا (المثل) عندما يروى بيـــت شـــعرى واحـــد عـــن

شاعرين تداخل بينهما الموقف أو تماثل الحالين[٣٤٢]، كما عرفوا (الرفادة) " بإعانة شاعر ببيتين أو أبيات لشاعر يميل إليه، ليرد على آخر حين كان يلج الخاصم، ويقع التهاجى، وجميعه محصور فى دائرة الظرف التاريخى لما هو معروف باسم (النقائض)" [٣٤٣].

وبالرغم من إشارة (كمال أبو ديب) إلى أن (التناص) يأخذ شكلا آخر غير الاقتباس والتضمين، ثم يعود ويضمنها التناص[٣٤٤]، فإن (جينيت) يرد إلى العربية فضلها فى ذلك بتضمينه أحد الأشكال التناصية، وهو مايقع تحت الاقتباس والتضمين باعتباره حضورا فعليا لنص فى آخر تحت شكل (التناص Intertextuality) لأنه لم يحدد هذا الحضور إن كان ظاهرا أو خفيا مثلما وقع فى (الشمولية النصية Architextuality) وهذه فعالية يصبح من الغبن إهمالها، لأن ذلك الاقتباس أو التضمين لم يكن اعتباطيا، ولا نستطيع أن نجزم بوقوعه من عدمه فى وعى أولا وعى المنشىء، كما أننا لا نفترض فيه أن يأتى عرضا دونما فعاليته الإيحائية والدلالية لاستحضار فعالية نص فى نص آخر لابد وأن تحدث قدرا من التعالق.

من ثم جاءت تطبيقات (التناصية) فى غير ما لبس أو غموض، ووجدت أهلا لها فى الحقل النقدى العربى المعاصر، على تنوعات أشكالها المختلفة، فيربط (وليد الخشاب) بين النص القرآنى و (وردية ليل) فيما أسماه التناص المقدس ضمن (المابين نصيه) [٣٤٥]، وفى (إنتاج الدلالة الأدبية) يربط (صلاح فضل) بين جذور التراث العربى وتجليات الدلالة فى مسرحية (شوقى) (مصرع كليوباترا) فيما يقع تحت (الميتانصية) [٣٤٦]، ويعالج (الصديق بوعلام) رواية (لعبة النسيان) لـ (محمد برادة) على أساس من (التناصية) مع الموشح الأندلسى، والنص الشعرى الجديد، والخطاب القرآنى، والحديث النبوى ... إلخ، فيما يقع تحت (التناص) [٣٤٧] ثم يقف (صبرى حافظ) أمام النظرية ومدى فعاليتها فى الصور الفنية كإحدى تقنيات الشعرية ويستمد من خلالها فتحا جديدا على النص حول مدارات صياغتها وتمثلها قديما وحديثا[٣٤٨]، حتى أصبحت هذه النظرية عينا مبصرة ببواطن الأمور فى إشاريات العمل الأدبى بصفة مطلقة[٣٤٩].

إن أهم ما جاءت به (التناصية) هو ما وقع على لسان (فراو) فى أنها أفسحت مجالا أكبر لإيجابية القارىء فى تفهم النص[٣٥٠]، وذلك القارىء هو الذى سوف يصبح فارس النص الذى جاءت من أجله (التفكيكية).

- التفكيكية Deconstruction :

هو الصوت الدال الذى استقر وشاع ترجمة لكلمة Deconstruction، ولم يختلف عليه إلا إلى (التشريحية) التى تقع عند (الغذامى) على تفكيك النص من أجل إعادة بنائه[٣٥١]. أما محاولة (المسدى) بتبرئة ساحة (التشـريحية)، مـن حيث قدرة المصطلح على التوليد بتلك الصيغة[٣٥٢]؛ فهو توجه ينحـرف تمامـا عـن أصـل المصطلح المترجم الذى يأتى تصوره أكثر مصداقية مع (التفكيكيـة)، فـإذا كـان التشريح مقصورا على غاية لاراد لهدمها؛ فإن للتفكيك غاية أخرى تتبع بـالضرورة عملية الفك بعملية تركيب، وذلك هو جوهر التصور الواقع عليه الصوت الدال لـذا أكد عليه(عنانى)موثقا علاقته بفك الارتباط بين اللغة وكل ما يقع خارجها، بمعنـى إنكار قدرتها على الإحالة إلى شىء أو ظاهرة موثوق بها، ثم يؤكد انتماء الصـوت الدال إلى الفرنسية وعدم وجود فعل منه فى الإنجليزية[٣٥٣].

ويتفق (بشبندر) مع (عنانى) على أن التفكيكية مقاربة فلسفية للنصوص أكـثر ممـا هى أدبية، وهى إذا ما وقعت فيما بعد البنيوية لا يعنـى ذلك انفصالها عنها، ولكنها اعتمدت نظاما فلسفيا يرمى إلى التواصل معها من قبيـل التفكيك ويناهضها فى سبيل التركيب حتى أصبحت إبداعا قرائيا فى المقـام الأول، وغدت منهجا يثير الشك حول علاقات الدوال بالمدلولات فى كل القراءات السـابقة، وترى فيها (بربارا جونسون) تمزيقا دقيقا لقوى الدلالة المتصارعة فى النص، بينمـا حال إليها (بول دى مان) إظهار التمفصلات والأجـزاء المختبئـة فـى الوحـدات الجوهرية المفترضة، وأنها نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات للنصوص أقـل ممـا تهدف إلى فحص الطريقة التى يقرأ بها القراء هذه النصوص[٣٥٤].

ومقولة (دى مان) قد تناقض نفسها مع مبدأيـن أساسـيين فـى التفكيكيـة، الأول افتراض عدم وجود وحدات جوهرية فى النـص لأن ذلـك يتعـارض مـع نفـى المركزية عند (دريدا)، والثانى هو أن القراءة التفكيكية قراءة تأويلية، وليست كمـا يزعم (دى مان) تفسيرات للنصوص.

إنه إذا كانت (البنيوية الكلاسية) قد انبنت على الثنائيـات الضديـة والتعارضـات كوسيلة تفسح مجالا للرؤية؛ فإن التفكيكية جاءت لتدمر هـذه التعارضـات، حتـى أصبحت فعاليتها فى أن تهدم نفسها، وذلك انطلاقا من مبدأ عدم الثبات الذى حـرر الدوال عن المدلولات، بعدما كانت هذه الدوال سدنة الفكر البنيوى بتعسفية التصـور

الذهنى عند (سوسير)، ودمرت التفكيكية بذلك القوالب البنيوية الثابته التـــى غـــدت قلاعا وحصونا جامدة بعد تعميدها إلى مسلمات، وحدت بها تقنية جديدة منوط بـــها الكشف عن توتر النص بإرباك أنساقه، من خلال الشك واختناقات المعنـــى والفتـــح اللانهائى لآفاق الدوال[٣٥٥].

إن القراءة الإبداعية فى التفكيكية قراءة مزدوجة تصف الطرق التى توضـــع بـــها المقولات التى تنبنى عليها أفكار النص موضع التحليل والتســاؤل، وتحـــاول مـــن سبيل آخر أن تنتج مركبات أخرى من خلال نظام هذه الأفكار لتصنع نظاما جديـــدا يصبح هو الآخر موضعا لتساؤل آخر وهلم جرا[٣٥٦]. وفى ذلك يقـــول (نوريـــس) "إن التفكيكية هى أولا وأخيرا نشاط نصى، هو إثارة لعلامات استفهام حول جوهـــر التفكير الميتا فيزيقى الذى يضع المفاهيم المتطابقة خارج نطاق التلاعب باللغة وفـــى مستوى يعلو على هذا التلاعب"[٣٥٧].

وإذا كانت (الشكلية الروسية) ومن بعدها (مدرسة براغ) قـــد جـــاءت كـــرد فعـــل مناهض لاستئناس (الواقعية الاشتراكية) حتى انصـــاعت للأيديولوجيـــا السياســـية وجعلت الفن متغيرا تابعا فانصرفت إليه وشكلت كينونتها فى ذاته، بمـــا يمكـــن أن يعد انحرافا جذريا فى تاريخ النقد الأدبى الحديـــث؛ فـــإن التفكيكيـــة قـــد جـــاءت بالانحراف الثانى درءا للشبهات الكثيرة التى حـــامت حـــول البنيويـــة، بتنـــاقض تصوراتها النظرية مع مناحيها التطبيقية، أو بانصرافها التام نحو الإعلاء من شـــأن علمية النقد على حساب ذاتية الأدب، أو بخضوعها المطلق للنـــص منعـــزلا عمـــا سواه، حتى تحول القارىء إلى مجرد (حاسوب) لرصد الظواهر وحسب.

من ثم قد بات على أى توجه جديد أن يحسم أزلية الصراع بين المنشـــىء والنـــص والقارىء، وهنا آل إلى البنيوية أن تدمر قـــلاع الأســـلوبية التـــى تبنـــت الإنشـــاء الإبداعى فى علاقته بالمبدع وحسب، وآل إلى التفكيكية أن تهاجم النصية المغلقـــة – فى البنيوية – فى عزلتها عن الذات القارئة، وذلك بمهاجمتـــها الصـــرح الداخلـــى سواء الشكلى أو المعنوى للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفى،بـــل وتـــهاجم ايضـــا ظروف الممارسة الخارجية، أى الأشكال التاريخية للنسق التربوى لـــهذا الصـــرح والبنيات الاجتماعية الاقتصادية والسياسية لتلك المؤسسة التربوية[٣٥٨]. غـــير أن هذه التفكيكية لما تزل تحافظ على ما تبقى من (البنيوية) وفى إمكانه القـــدرة علـــى خلق التوتر فى النص، حتى تفسح المجال لمزيد من التأويل[٣٥٩].

وتلك هى بشارة (جاك دريدا) الذى حمل على كتفية محاور التغيـــير، وراح يعلـــن

فشل كل النظريات السابقة فى حل مشكلة الإحالــة Refrence، أى إحالــة الــدال لشيء ما خارجه ، مستندا فى ذلك إلى (اعتباطية Arbitrary) العلاقة بين الــــدال والمدلول، حال وضعه منفردا، غير أنه يمكن أن ينشط فى حقله الدلالى من خـــلال علاقته مع دوال أخرى تشكل نظاما مستقلا، وأنه يمكن من خلال عمليـــة التفكيــك إدراك الاختلاف بين الدوال الحاضرة والدلالات الغائبــــة، علــى أن يشـــمل مبــدأ الاختلاف ذلك الدوال الحاضرة أيضا، ليصبح ذلك المبدأ فى اللغــة مســوغا لعــدم إدراك الغاية (الحقيقة)، وأكثر ما نستطيعه تجاهها هو أن نحـــوم حولـــها[٣٦٠].لقــد أصبح الهدف هو إظهار الكيفية التى يمكن للغة من خلالها أن تكون غائبة، ويصبــح حضورها حضورا متوهما[٣٦١]، "ويترتب على الفلسفة التفكيكية عنـــد (دريـــدا) أن المعنى الأدبى لا يكون واحدا، أو محددا، أو واضحا، وذلك لخضوعه لنـــوع مـــن (الاختلاف) لا (التوافق)، و (التفكيك) لا (التجميع)، لكن المصطلح عنـــده لا يعنـــى الهدم وإنما يعنى إعادة البناء"[٣٦٢].

ويذهب (دريدا) إلى إبطال فكرة (المركز) بمعنى أنه إذا كان ذلك واقعا فى البنيويـــة على كونه محور البنية فهو موضوعا للتحليل، والبشر دائما يبحثون عن مركز لـــهم كفرض عقلى ومادى، لتصبح الـــ (أنا) هى مركز الوحدة التى تحوم حولها بنية كـل ما يدور فى الوجود أوفى فضائها، غير أن انقسام هذه الــ (أنـــا) أو الـــذات بيـــن الشعور واللاشعور يصبح نسقا جديدا يتنافى مع هـــذه المركزيـــة؛ بتـــأكيد القـــوى المدمرة للاوعى الذى يبحث هو الآخر عن مركز جديد، ومن ثم كانت المحوريـــة – إن كان ثمة محورية – للنسق الذى يجمع الأضداد التى يجب أن تؤخذ على كونـــها نسقا، لتبقى العلاقة الجدلية للتفاعل بين الأضداد دونما مركزيـــة لأى منـــهما فـــى غياب الآخر[٣٦٣].

وكان (لاكان) قد استطاع أن يضع مبدأ (أن البنية الشاملة للغـــة بنيـــة لاشـــعورية) كعرض ظاهر لتحرير الدوال عن المدلولات، بعدما اســـتطاع (بـــارت) أن يحـــدد موقف اللغة من الاعتباطية ومدى قدرتها على التحـــول الدلالـــى وحفاظـــها علـــى مرجعيتها فى آن واحد –كما سبقت الإشارة– واستقرت إلى حد كبير نوعية العلاقـــة بين الصوت الدال والصورة العينينة والصورة الذهنية، حتى أن هذه العلاقـــة بيـــن الصوت الدال والصورة العينية إذا ما وقعت تحت طائلة نسبية الاعتباطية فى اللغـــة العادية؛ فإن هذه الاعبتاطية تبلغ أكبر درجة لها حال انحرافها إلـــى اللغـــة الفنيـــة، الأمر الذى يستتبعه انعتاق تام بين الدوال والمدلولات العصية، فترتع كيفمـــا تشـــاء

فى ذاكرة القارىء على النحو الذى تستقر معه هذه العلاقة مــع أحــد تصــورات الصورة الذهنية وفق النسق الذى تستقر به على الاختزال لديه بدلالة معينة، تجمــع بين وعيه ولا وعيه بفاعلية مطلقة لينشط ذلك الوعى بحضوره الثقافى، وهنا يــأتى إعمال ثقافة المتلقى، أما لا وعية أو لا شعوره فيولف آلية استقباله وفــق تجاربــه الوجدانية الخاصة، لتصبح فعالية الدلالة قيــد خصوصيــة المعرفــة وخصوصيــة التجربة الوجدانية اللاشعورية أيضا، الأمر الذى يفرد آلية التناول والتفاعل القرائــى بشكل ما يختلف بالضرورة ويتبــاين مــا تبــاينت مكونــات البشــر الشــعورية واللاشعورية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن محاولات قلب النظام بانعتــاق الدال عن المدلول على غير ما كان الأمر عليه فى البنيوية سوف يسمح بتباين آخــو يتخلق معه النص الإبداعى الجديد بناء على ما يستقر منه على ذلك الدال الرئيســى المخزون فى اللاشعور والذى يماثل حالة اللا معنى ببلوغ الانعتــاق بيــن الــدال والمدلول قمته، أما ما حدا بالقارىء فى الأصل أن ينحى هذا المنحى التفكيكــى دون غيره حال القراءة الأولى للنص؛ إنما هو ذلك الدال الرئيس الذى تجلى فيما بعد فــى إعادة تركيبه(٣٦٤).

إن الكتابة فى التفكيكية قد أصبحت هى بادرة القول بعدما كانت فيمــا قبلــها تابعــا للفكرة أو للنطق، وأصبحت هى اللغة والنطق فى آن واحد، ولم تعد وعــاء لحمــل وحدات معدة سلفا؛ بل أصبحت هى صيغة إنتاج هذه الوحدات وابتكارها وتخليقــها، وصار المبدع هو مصفاة الكون التى تمر من خلالها وحســب تجــارب البشــرية الإبداعية الشعورية واللاشعورية، لتصبح هذه التجارب حقا مشروعا لكل بنىالبشــر على الكيفية التى تتحقق بها ذواتهم ومتعتهم الخاصة، وصار لزاما على المبــدع أن يصوغ كلماته بالكيفية التى تكفل لهم ذلك، كتابه تنتــج دلالات، مــن خــلال لغــة متفجرة، تقف ضد المنطق، وليس لها أن تعنى وإنما تكون من تقنيتها، بولوج لغــة (الاختلاف) التى تنعقد بنواصيها المشاعر، ولا تنفرط إلا بشــرارة تلــك النبضــة الكهربية دون الخروج عن الإتساق الحسى الإبداعى الأول؛ إذا ما كان هذا الاتســاق هو معيار التلقى الأوحد الذى يجمع بين المبدع والمتلقى، بعد ارتكاز (الشفرة) علــى قدر كبير من الهيولية، غير أن هذا الاتساق فى التفكيكية يصير وحدة نظرية ترتكــز الفكرة بكل طاقتها، وذلك ما أسماه (دريدا) (الأثر)، حيث من خلاله تنتعش الكتابــة، ويصبح مفعوله سحرا، فيتحرك من أعمق أعماق النص ليتسرب داخــل مغــاوره، مؤثرا على كل ما حوله، غير أنك لا تستطيع أن تلمسه بيدك على الرغم من كونــه

المسئول عن كل انفعالات صادرة عن النص، والكتابة هى إحدى تجليـــات الأثـــر وليست الأثر نفسه، "وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له" كمـــا يقـــول (دريـــدا)[٣٦٥].

والنص لا يكتب إلا من أجل (الأثر)، فهو إذن سابق عليه، ليصبح فى النهاية هدفـــا واحدا لكل من الكاتب والقارىء، ويصير هو التواصل الأزلى قبل النص وبـــالنص وبعده[٣٦٦]، وتقوم العلاقة فى التفكيكية بين (السبب والنتيجة) علـــى قلـــب مفـــهوم السببية فى التداخل بين النص والأثر وأيهما كان سببا فى الآخر[٣٦٧]، وعندما تغلـــق الدائرة على المبدع والنص والقارىء؛ يجمع الأثر بذلـــك بيـــن أطـــراف العمليـــة الإبداعية الثلاثة فى منشأ النظرية الفلسفى، وينحصر بعد ذلك الأثـــر فـــى النـــص فيستغنى عن المبدع، ثم ينحصر على اختلاف تفعيله فى القارىء، ويبقـــى النـــص المرجع الأوحد لشتى التباينات فى القراءات التى تناولته، وسوف يبقى الأثر بعيـــد المنال، وسوف تبقى معه بذلك كل القراءات التفكيكية قراءات مفتوحة غير محـــددة ولا نهائية، وكأن ذلك الأثر الذى يسرى فى النص هو الروح التى تسرى فى جســـد الإنسان، من حاول أن يمسك بها أخرجها وأخرج معها ذلك الإنسان إلى عالم آخـــر، وكأنه حينما أعلن موت المؤلف كان كذكر النحل الذى لقح الملكة، أو كـــان طـــورا من أطوار دورة كاملة خرجت منها يرقة الأثر خالصة من شرنقة المؤلـــف؛ حتـــى صارت فراشة تعالت فى الفضاء بعيدة عن متناول ســـائر الأيـــدى التـــى أخـــذت تطاردها كما تفعل الأطفال بالفراشات، ولعل فى بهجتهم بهجة للنفس ولذة للوجـــدان حين التوحد مع النص على شاكلة ما جاء به (بارت) فى (S/Z) ، و (لذة النـــص)، و (خطاب عاشق)، وحينما صارت القراءة التفكيكية لديـــه خطـــاب عاشـــق إلـــى معشوق، وحينما استطاع أن يستحضر اللذة وهو يفكك بنية النص لإعادة بنائه مـــن جديد على نحو يستحضر (الأثر) ويوازى الانفعال الكتابى بالانفعال القرائـــى فـــى مرحلة اشتعال تجمع الشعورى واللاشعورى على نحو يبلغ معه البناء الجديد قـــدرا من المتعة لا تقل بأى حال من الأحوال – مالم تزد – عن متعة البنـــاء الأولـــى ، "صحيح أن فكرة موت المؤلف متضمنة بالفعل فى البنيوية التى تعالج الممارســـات الفردية أو (الكلام) على أنها نتاج لأنساق لا شخصية (أو لغات)، ولكن الجديد عنـــد (بارت) – فى مرحلة ما بعد البنيوية – هو الفكرة التى ترى أن القراء أحرار فـــى فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أى اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معـــه القراء أحرارا فى أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا – حين يشاءون– تقلبـــات

الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول وإذا كـــان للقــراء – بدورهـــم – مواقع من إمبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية فى ربط النص بأنساق المعنى، وفـــى تجاهل (مقصد) المؤلف»[٣٦٨].

إنه مولد القارىء الذى شحذه الأدب لا رتياد آفاق جديدة لم يخاطرها حس من قبـل، وشأن النصوص العظيمة أن تتجاوز لحظتها التاريخية، وتستطيع أن تفــك معانيــها الظاهرة من خلال ما تقدمه ويستعصى على الحسم، وكلما كان النص أكثر جدليـــة وأشد تعانقا أصبحت معه لذة الاكتشاف والتفكيك أكثر خصوبة وأكثر متعة إلـــى أن يتمكن الإنسان من إدراك مؤقت لا يلبث أن يرتمى فى عالم لا نهائى من التــأويلات التى لا تحدها حدود[٣٦٩].

حقا ارتقى النص مع التفكيكية وأصبح أكثر إيغالا فى الذاكرة، ليفرض عليها تحديـــا غير مسبوق، فيستفزها ويثيرها ويطبعها بولوج عوالم لم يكن والجها مـــن قبـــل إلا بتوليف ذهنى واه، غير أنه هذه المرة فى رقيه تمثل فعالية الشعور واللاشعور معـــا وزاوج بين الذهنى والوجدانى ليستحوذ علـــى طاقـــة الإنســـان الخلاقـــة، وصـــار الوجدانى مفجرا لهذه الطاقة بمشروعية التجاوز والخلق والابتكار التى تتســـق مـــع روح العصر، وعاد للأدب ممارسة دوره الطليعى فى أن يسوس أنماط الحيـــاة، ولا شك أن تشكيل الذات القارئة على هذه الكيفية يفتح آفاقا جديدة فى شتى المجـــــالات غير الأدبية، تنعكس بالضرورة على ذات الفرد فى إطار ذوات المجتمـــع، لتخلـــق مجتمعا جديدا تحدوه إلى حد كبير رؤية صائبة فى مواجهة مشكلاته، لتصبح الآليـــة الإبداعية القرائية نوعا من الممارسة التدريبية على ارتياد روح العصر، فضلا عـــن تمثلها مشروعية التناول، وانطلاقها من فلسفة تحققت مصداقيتها بمعانقة علمية النقـد مع ذاتية الأدب، فالمناهج النقدية ما هى إلا تبريرات أمام النفـــس وأمـــام الجماعـــة وأمام التاريخ، ما وقع منها على الخطأ ليس إلا تفسيرا قصديا، أما أن تأتى القـــراءة مطابقة بين حاجة القارىء والنص، وبين الذات والموضوع فهى ليســـت إلا انتقـــال للمعنى من الشعور إلى النص، وعندها ترغب النفس فى أن تحقق ذاتها فتطمح إلـــى إنشاء جديد يتسق مع تلقيها الشعورى واللاشعورى، وتقـــع عليـــها مســـئولية هـــذا التأويل أو ذاك[٣٧٠]، لذا فإنه ليس ثمة قـــراءة خاطئـــة فـــى التفكيكيـــة، لأن ذلـــك يستوجب فرضا مؤداه وصف أخرى بالصواب، وذلك مايتنافى مع مبـــدأ القـــراءة المفتوحة واللانهائية.

إن النص فى التفكيكية صار ممارسة وتطبيقا لا نهائيا، وهـــذا لا يعنـــى أن يعـــود

بشكل ما إلى شيء لا يمكن التعبير عنه، أو أن نتعسف علاقة ليس لــها مســوغها، بل إن المقصود أن يكون النص مسرحا من المؤشرات والدلائل المغدقة، فهو عمــل لا مركزى ولا نهاية له ولا ختام، وتعتبر شموليته مصــــدرا أساســيا لارتباطــات النص وتجاوراته ومراجعة اختلافاته ، "فهو عبارة عن نسيج من استشهادات تفتقــر إلى علامات تنصيص، كما أنه نسيج من المراجع والأصـــداء والترجيعــات التــى تتجاذب النص فيما بينها من طرف إلى آخر فى تجسيم كبــير حتــى لا يمكــن أن تتطابق أو تستوى قراءتان، ومن هنا يتحلــل أى نــص بعينــه إلــى العديــد مــن النصوص"[٣٧١].

وبناء على ذلك فإنه ليس ثمة حاجة إلى مؤلف النص، وما دام الأمر معنيــا بعــدم الوقوف على معنى بعينه؛ فإن النص يحتاج مــــن القــارىء إلــى لعبــة الدلائــل والمؤشرات ليقوم بها على طول العمل ويشارك مشاركة فعالة فى النــص فيندمــج معه فى شكل (عملية دلالية فردية)، ولأن النص يشكل حيزا لا تطغــى فيــه لغــة بعينها على أخرى، فإنه يتعين على القارىء ألا يترك مجالا لمثير دلالى دونمــا أن يجد له موقعا لديه بعدما أصبح وحده فارس الشفرة التى تفضى بما تقــول لا بمــا تعنى[٣٧٢].

كان من الطبيعى إذن أن ترفض التفكيكية التأريخ الأدبى التقليدى ودراسات تقســيم العصور؛ التى تصرف القارىء لما هو خارج النص وليس أصلا له مـــن داخلــه، "فإذا كان من حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضى، ويقدم تفســيره الــذى يرســم طريق المستقبل، فإن التفسيرات أو القراءات الخاطئة أو المنحــازة Misreadings هى السبيل الوحيد لوضع أى تاريخ أدبى بالمعنى التفكيكى"[٣٧٣].

وليتنا نعى ذلك إزاء مراجعة النظر فيما يتربى عليه الناشئة من رؤى فى سياســتنا التعليمية، تفرق بين التاريخ الأدبى الذى تنتهجه دراسة الأدب وفق تقسيم العصــور الآن فى معاهدنا العلمية، وما يفترض أن يكون عليه اكتمال هذه الدراســة بتــأكيد هوية الذات وإفساح المجال للخلق والابتكار، وتنمية الذوق الأدبى، وتمثل الجــانب الإبداعى للنقد الأدبى بمركزية الفلسفة واعتماد الأصول التى تمنح الإنسان العربــى قدرا أكبر من التجاوز والحرية نحو التفتح والاكتشاف وعمق الرؤية؛ مـــن خــلال تجلى مراحل النصية، حتى يستقر الأمر لديه على الإبــداع القرائــى فــى المقــام الأول.

أخطأ إذن (أصحاب النقد الجديد) حينما قالوا بـــ (النص المغلق)، وتاه (الشـــكليون)

حينما حصروا أهلية (الأدبية) و (الشعرية) فى التوجه النظرى وافتقـدوا أداة تقنيـة موضوعية بعد انحسارهم فى انطباعية اللغة الطبيعيـة، أو إحصائيـات الثنائيـات الضدية- فى البنيوية فيما بعد - والتى دفعت العديد منهم إلى التشـتت لـهثا وراء مسوغ لغوى ذهنى أو منطقى بلغ فى إسرافه حد الانصراف بـالنقد الأدبـى الـى درجة من التجريدية أودت بكل ما اتسم به من سمت وجدانى، وطغت إلى حد كبـير علمية النقد على ذاتية الأدب.

وتواصلا مع ذلك المنحى الذى فرض نفسه برهة طويلة على ساحة الإبداع النقـدى؛ جاءت (العلاماتية) محاولة الإعلاء من شـأن اتسـاق الطبيعـة، باعتبـاره أحـد الفروضات المنطقية التى تخلق نسقا متميزا ما انحسرت العملية النقدية فى البحـث عن أنساق أو نظامية تحكم منظومة البنية وتصبح معينا أمثل على تمثل أطروحاتـها المؤطرة، مستعينة فى ذلـك بتوجـهات النظريـة فـى علـم الاجتمـاع وعلـم الأنثروبولوجيا، ومؤكدة مصداقيتها فى حقل الإبداع الأدبى، كأحد تجليات الحقـائق الكونية النابعة من النفس البشرية والتى تتسـق منظومتـها بـالضرورة هنـا مـع المنظومة الكونية. وبعدما كان السؤال فى (الأدبية) عما يمكن أن يصنعـه النـص ليصبح عملا أدبيا، وفى (الشعرية) عما يصغة النص نحـو الوصـول إلـى نمـط معيارى يحقق القول الشعرى، وفى (البنيوية) عما يجعل من النص بنية لها نظامـها ونسقها الذى تحققه وحداتها الصغرى، وكيفية التواصل بينها اعتمادا علـى نظريـة (الثنائية) فى تمثل العلاقات والأنساق منصرفة تماما بها إلى خصـائص نصيـة أو لغوية منطقية مجردة، ما زالت تحفظ للنص قدره من الانغلاق والأسر على ما هـو عليه من تراكيب؛ جاءت (العلاماتية) فاتحة هذا النص على الاتسـاق مـع النظـام الكونى الطبيعى باتساق متواز مع اللغة الفنية كإحدى الوسائل المعنية بتجليـة هـذه النظامية فى النص.

ثم تأتى (التناصية) كوسيلة أخرى تحاول أن تحقق نسقا آخر ونظاما جديدا ينطلـق من فلسفة (العلاماتية) التطبيقية، غير أن العلامة هنا تحيـل إلـى غـير نظامـها (العلاماتى) كما وقع عند (شتراوس) أو (سوسير)، الى منحـى نصوصـى يجمـع العديد من النصوص أو يبقى على نص واحد للفعالية فـى النـص المحيـل بـهذه العلامة والتى تصبح هنا (شفرة) نصية قد تكون (إيقاعية) أو (أسلوبية) أو (لغويـة) أو (دلالية).

لتصبح كل هذه المحاولات بدءا بـ (الأدبية) وانتهاء بـ (التناصية) مـا هـى إلا

وسائل تقنية لتأويل النص، أو تحليله، بموجب مسوغ علمى أو فلسفى أو منطقى يمنح الناقد قدرا من المصداقية حتى ينحسر الخلاف على الأصول وتوجهات النظرية إزاء اتساق المنهج من عدمه مع النقد الأدبى كعمل إبداعى.

ولأن النص ليس عملا محددا الأبعاد، ولأنه نشاط مطلق ، قد يكون اتساقه فى عدم اتساقه ، أو التزامه فى عدم التزامه؛ فإن بعض النقاد بعد انحسار موجة البنيوية الأولى وفيما عرف بما بعد البنيوية قد اجتمعوا على تمثل مناهج (العلاماتية) و(التناصية) و(التفكيكية) فى آن واحد مثل (دريدا) و(بارت) و(جينيت) و(ريفاتير) و(فراو) و(لاكان)، حيث استقر بهم الأمر فى التفكيكية على فك الدوال عن المدلولات، وانحصرت عملية الإبداع فى قراءة القارىء المبدع التى أصبحت قراءة مفتوحة وفق معطيات النظريات الثلاث فى النص، لتنهض (العلاماتية) على المنحى العلاماتى فى النص ، و (التناصية) تعنى بتداخل النصوص الأخرى مع النص حسبما تحيل شفراته إلى ذلك، ثم تعنى (التفكيكية) بمدى تحقيق الفضاء الشعرى من خلال الدوال العائمة حسبما تقع على ذات القارىء متمثلة انطباعه الذهنى والوجدانى فى آن واحد، ومن هنا تأتى خصوبة مرحلة ما بعد البنيوية، وفى الوقت ذاته فإن كلا من المناهج الثلاثة قابل للفعالية المتفردة، على أن يكون النص الإبداعى الأول هو المنوط به تحديد المنهج القرائى وفق ما تقع عليه شفراته، مع تجاوز تقنية الإحالات فى كل منهج على حدة واعتبار الأصل القرائى الأول هو فك الدوال عن المدلولات بانعتقاها وتعويمها بفتح أبواب ونوافذ النص على إشراقات العالم الطبيعى والوجدانى خارجه.

وبذا تتحقق مصداقية نظرية المصطلح النقدى، ومدى تمثلها للنظرية فى حقلها المعرفى، وكذلك النظرية فى النقد الأدبى، واحتوت بذلك الأصل المعرفى فى احتواء روح العصر، باعتبارها الجوهر الفعال نحو تفجر الفكر النظرى وسيطرته على المنحى المجرد من منطلق شمولى دفع الأدب فى اتجاهها كما كان من أمر (الكلاسية) و (الرومانسية) و (الواقعية)، إلى أن تمثل الأدب نظريته فشارك بدرجة ما فى إنتاج فلسفة الفكر حتى انسحبت نظرياتها فى بعض الأحيان على التعميم، وصار مصدرا لها بعد ما كان عالة على العلوم الإنسانية الأخرى. وبدا إلى حد كبير مدى انسجام الإيقاع المتصل بين النظريات النقدية وبعضها البعض حتى صارت حلقات متصلة يشد بعضها بعضا انطلاقا من الأدبية حتى ما بعد البنيوية،

وكما حدث الانحراف الأول فى نظريات الإبداع عند الواقعية الاشتراكية فإن الانحراف الثانى فى نظريات النقد قد وقع على (التفكيكية) على النحو الذى تحققت به أعلى درجة ممكنة من تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب .

١- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦- ١٦٧ .
٢- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص ١٣-١٤ .
٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ١١٨ .
٤- انظر : السابق، ص ٥٦٩ .
٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦ .
٦- أنظر : Adictionary of Literary Terms, P. 49.
٧- فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٨، ص ١١٩- ١٢٣ .
٨- انظر : السابق .
٩- انظر : السابق.
١٠- تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط٣ ، ص ٣٠٣ .
١١- موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة العـــراق ســنة ١٩٨٢طـــ٢، المجلد الأول، ص ٢٥٨ .
١٢- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عـــالم المعرفـــة، الكويـــت ع١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٤٨ .
١٣- السابق، ص ١٥٨- ١٥٩ .
١٤- انظر : تذوق الأدب، محمود ذهنى، ص ٣٠٣ .
١٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، عبد المنعم تليمة، ص ١٦٦ .
١٦- معجم مصطلحات الأدب، ص ٧٠- ٧١ .

17- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al- maaref, P. 207.

18- Dictionary of Art Terms, P. 50.

١٩- انظر : تذوق الأدب، ص ٢٩٣ – ٣٠٢ .
٢٠- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفـــة الكويـــت ع ١٧٧سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٤٨٠
٢١- انظر : السابق.
٢٢- موسوعة المصطلح النقدى، الرومانسية، ليليان فرست، ترجمة عبد الواحـــد لؤلـــؤة، ص ١٨٢

٢٣- السابق، ص ١٨٢ - ١٨٣ .
٢٤- السابق، ص ١٨٣ .

25- A Dictionary of Literary Terms, P. 37.

٢٦- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٧٠ .

27- A Dictionary of Literary Terms, P. 37.

٢٨- عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٨٣ - ١٨٤ .
٢٩- انظر : الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة أحمد حمدى محمود، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦، ص ١٩- ٢٠ .
٣٠- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة ع١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص ١٦١ - ١٦٤ .
٣١- شكرى عياد ، السابق.
٣٢- موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٨٣ .
٣٣- السابق، ص ١٨٦ .
٣٤- السابق، ص ١٨٣ وما بعدها .
٣٥- السابق، ص ١٧٦ .
٣٦- شاكر عبد الحميد ، لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر، مجلة ألف سنة ١٩٩٣، ص ٩٨ .
٣٧- من قضايا الأدب الحديث، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ .
٣٨- تذوق الأدب، ص ٣٠٣ .
٣٩- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ٧٣- ٧٥ .
٤٠- السابق.
٤١- السابق.
٤٢- موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٧٥ - ١٧٩ .
٤٣- السابق.

44- English Dictionary, B.B.C. Group, Dar Al- maaref, P 994.

٤٥- موسوعة المصطلح النقدى ، ص ٢٥٨ .

46- A Dictionary of Literary Terms, P. 193.

٤٧- السابق.
٤٨- السابق.
٤٩- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 312.

٥٠- انظر : موسوعة المصطلح النقدى، ص ١٦١ وما بعدها .

٥١- السابق.

٥٢- السابق ، ص ١٧٠ .

٥٣- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٨٨ .

٥٤- السابق.

٥٥- السابق.

٥٦- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 163.

٥٧- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٣٢١ .

٥٨- انظر : فى الرومانسية والواقعية، سيد حامد النساج، مكتبة غريب، القاهرة سنة ١٩٨١، ص ١٩ .

٥٩- السابق.

٦٠- يقول تعالى : "فإذا سويته ونفخت فيه من روحى فقعوا له ساجدين"، الحجر (٢٩)، ص (٧٢)

٦١- يقول تعالى : ألم نجعل له عينين ولسانا وشفتين وهديناه النجدين"، البلد (١٠).

٦٢- الرومانتيكية مالها وما عليها، ص ١٥١ - ١٥٢ .

٦٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 50

٦٤- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٨٤ - ١٨٨ .

٦٥- تذوق الأدب، ص ٣٠٧ .

٦٦- عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

٦٧- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٤ .

٦٨- تذوق الأدب، ص ٣١٧ ، ٣١٩ .

٦٩- فى الرومانسية والواقعية ، مكتبة غريب القاهرة سنة ١٩٨١، ص ٧٤ - ٨١ .

٧٠- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٧ .

٧١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٦٦ .

٧٢- السابق.

٧٣- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 157.

٧٤- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، دار المعارف سنة ١٩٨٠ ط٢، ص ١١- ١٥

٧٥- السابق.

٧٦- انظر : السابق.

٧٧- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٧٧ .

٧٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١١- ١٥ ٠

٧٩- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٧٧ ٠

٨٠- عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه، ص ٣٥ - ٣٦ ٠

٨١- محمد مندور، فى الأدب والنقد، ص ١٣٣ ٠

٨٢- ليليان فرست، موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص ٢٥٤ ٠

٨٣- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٨٨ وما بعدها٠

٨٤- ليليان فرست، موسوعة المصطلح النقدى، ص ٢٥٥ ٠

٨٥- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ٢١٠ ٠

86- A Dictionary of literary terms, P. 181.

٨٧- انظر : موسوعة المصطلح النقدى، ص ٢٥٧ ٠

٨٨- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٨٦ ٠

٨٩- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٦٧ ٠

٩٠- للمعجم مصطلحات الأدب، ص ٣٤٢ ٠

٩١- محمود ذهنى ، تذوق الأدب، ص ٣١٨ ٠

٩٢- Dictionary of Art Terms, P. 127.

٩٣- انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ٢٥٣ ٠

٩٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٤٣ ٠

٩٥- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٨٣ ٠

٩٦- انظر : تذوق الأدب، ص ٣١٨ ٠

٩٧- محمود ذهنى، السابق ٠

٩٨- "أدباء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار التضامن ، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص ٧- ١٥ - شعراء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٤، ص١٠٥ - ١١٠ ٠

٩٩- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 346.

١٠٠- انظر : الرمزية ،تشارلز شادويك، ترجمة نسيم إبراهيم ، الهيئة العامة للكتاب، ص ٤٠ ٠

١٠١- انظر : قصيد النثر، سوزان برنار ، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع ٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦، ص ١١٣ - ١١٤ - معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٣ ٠

١٠٢- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٣ ٠

١٠٣- انظر السابق٠

١٠٤- انظر الرمزية، تشارلز شادويك، ص ٤٠ ٠

١٠٥- تشارلز شادويك، السابق، ص ٤٢ .

١٠٦- محمود ذهنى، تذوق الأدب، ص ٣١٩ - ٣٢٠ .

١٠٧- السابق، ص ٣٢٠

١٠٨- انظر : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد ، ص ٣ .

١٠٩- انظر : فى الأدب والنقد، محمد مندور، ص ١٣٧ - ١٣٨ .

١١٠- انظر : الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل ، ص ٣٧ .

١١١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ - ١٥٦ .

١١٢- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 78 .

١١٣- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ - ١٥٦ .

١١٤- Adictionary of Literary Terms, P. 90.

١١٥- انظر : نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر، مجلة عالم الفكـر م٢٢، ع ٣،٤ يونية سنة ١٩٩٤، ص ٨٦ .

١١٦- السابق.

١١٧- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٩٩- ٢٠٠ .

١١٨- السابق.

١١٩- السابق.

١٢٠- English Dictionary, B.B.C. Group, P. 182.

١٢١- انظر : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٩٥ .

١٢٢- جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيـة سـنة ١٩٩٣، ص ١٢١، ١٢٢ .

١٢٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ١٠٠ .

١٢٤- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 50-51.

١٢٥- انظر : تذوق الأدب، ص ٣٣٤ ، وانظر : الأدب وفنونه، ص ٣٩ .

١٢٦- انظر : Adictionary of Literary terms, P. 213, 50-51.

١٢٧- معجم مصطلحات الأدب، ص ١٠٠ .

١٢٨- معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية ، ص ٩٥ .

١٢٩- انظر : Dietiamary of Art and Artists, P. 345.

١٣٠- انظر : تذوق الأدب، محمود ذهنى، ص ٣٣٢ .

١٣١- معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٠ .

١٣٢- مجدى وهبه ، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٠ .

١٣٣- A Dictionary of Literary Terms, P. 213.

١٣٤- انظر : السابق٠
١٣٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٠١ - ٢٠٤ ٠
١٣٦- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٥٠ ٠
١٣٧- صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ ٠
١٣٨- انظر : تذوق الأدب،ص ٣٣٣ - ٣٣٤ ٠
١٣٩- انظر : معجم مصطلحات الأدب ، ص ١٥٤ - ١٥٥ ٠
١٤٠- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 77.
١٤١- انظر : السابق٠
١٤٢- انظر : تذوق الأدب ، ص ٣٣٦ - ٣٣٨ ٠
١٤٣- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٥٥ ٠
١٤٤- الكهف (٢٩)٠
١٤٥- النجم (٣٩)٠
١٤٦- البلد (١٠)٠
١٤٧- القصص (٧٨)٠
١٤٨- يونس (٢٤)٠
١٤٩- انظر : الأسس النفسية للإبداع الفنى، مصطفى سويف، دار المعارف سنة ١٩٨١ ط٤، ص ١١-١٢ ٠
١٥٠- انظر : آل عمران (١٩٠)، (١٩١) ٠
١٥١- انظر : الأدب وفنونه، ص ٤١ - ٤٢ ٠
١٥٢- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 77.
١٥٣- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٢- ٥٢٦ ٠
١٥٤- انظر : Dictionary of Art and Artists, P. 336.
١٥٥- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ٨٨ ٠
١٥٦- محمود الربيعى،مداخل نقدية معاصرة، مجلة عالم الفكر م٢٣ع١،٢ديسمبر سنة ١٩٩٤،ص٣٠٩
١٥٧- محمود الربيعى، السابق٠
١٥٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٤٩ - ٥٠ ٠
١٥٩- انظر : السابق ، ص ٧٨ - ٨٥ ٠
١٦٠- السابق٠

١٦١- انظر : السابق.
١٦٢- انظر : الأدب الروسى، مكارم الغمرى، مجلة فصول م ١١ ع ٢ سنة ١٩٩٢ ، ص ١٧١ . ١٧٢ .
١٦٣- شكرى عياد، دائرة الإبداع، ص ٨٠ - ٨١ .
١٦٤- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، كتابات نقدية ع ٢٦ يناير سنة ١٩٩٥ ، ص ٥٩ .
١٦٥- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٥٣ - ٥٤ .
١٦٦- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة ع ١٧٧ سبتمبر سنة، ١٩٩٣، ص ٢٤ - ٣٤ .
١٦٧- انظر : إضاءات ، كتاب الثقافة الجديدة ، ع ١٥، ص ١٧٥ - ١٧٦ .
١٦٨- انظر : Dectionary of Art Terms, P. 115.
١٦٩- انظر : فى الرومانسية والواقعية، ص ١١٥ .
١٧٠- تذوق الأدب، ص ٣٣٩ .
١٧١- دراسات فى الأدب المسرحى، ص ٨٦ .
١٧٢- انظر : مداخل نقدية نقدية معاصرة، محمود الربيعى، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع ١، ٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤ ، ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .
١٧٣- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٠٣ - ١٠٤ .
١٧٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ - ٨٨ .
١٧٥- السابق ، ص ٨٨ .
١٧٦- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ١٠٥ - ١٠٨ .
١٧٧- انظر : دراسات فى الأدب المسرحى، ص ٨٧ .
١٧٨- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٩٤ وما بعدها .
١٧٩- صلاح فضل، السابق.
١٨٠- انظر : السابق، ص ٢٩٩، ص ٧٨، ٨٨ .
١٨١- انظر : النبوية وما بعدها، ص ٩١، ٩٢ .
١٨٢- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص ١١٦ .
١٨٣- انظر : العالم والنص والناقد، فريال جبورى، مجلة فصول م٤ ع ١ سنة ١٩٨٣، ص١٨٧ .
١٨٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٣ .
١٨٥- انظر : مقدمة ابن خلدون، دار الشعب، ص ٥٣٥- ٥٣٦ .

١٨٦- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٤ ٠
١٨٧- انظر : السابق٠
١٨٨- انظر : اللغة والإبداع، ص ٦٠ ، ٦١ ٠
١٨٩- شكرى عياده، السابق، ص ١٢٥ - ١٢٦ ٠
١٩٠- انظر : الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش، مجلة فصول م٥ ع ١ سنة ١٩٨٤، ص ٦٠ ٠
١٩١- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول م٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٩٤ ، ص ٤٩ ٠
١٩٢- انظر : A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 292.
١٩٣- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب ، دراسات أدبية سنة ١٩٨٥ ط٢، ص ١١-١٥ ، ص ٤٨ ، ٤٩ ، ص ٥٨ ٠ فى منهجية الدراسة الأسلوبية، محمد الهادى الطرابلسى، مركز الدراسات بتونس سنة ١٩٨١ ، ص ٢١٥ ٠
١٩٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٦ ٠
١٩٥- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ١٨٩ ٠
١٩٦- انظر : السابق٠
١٩٧- انظر : السابق، ص ١٠٨ ٠
١٩٨- انظر : السابق، ص ١٦٦ ٠
١٩٩- شكرى عياد، اللغة والإبداع ، ص ٩٠ ٠
٢٠٠- انظر : السابق ، ص ٣١ - ٣٢ ٠
٢٠١- انظر : الخطيئة والتفكير ، ص ١٧ - ١٨ ٠
٢٠٢- انظر : السابق،
٢٠٣- انظر : السابق٠
٢٠٤- انظر : السابق، ص ٢١- ٢٢ ٠
٢٠٥- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ديفيد بشبندر ،ص ٢٥ ٠
٢٠٦- صلاح فضل، علم الأسلوب، ص ٦١ ٠
٢٠٧- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٢٥ - ٢٨ ٠
208- A Dictionary of Literary Terms, P. 139.
٢٠٩- السابق ٠
٢١٠- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ٢٧ - ٢٨ ٠
٢١١- انظر : السابق٠

٢١٢- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل ، ص ١١٣ .

٢١٣- انظر : منهج في التحليل النصي، محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة فصول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص ١١٦ .

٢١٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ٧٥ .

٢١٥- انظر : A Dictionary of Literary Terms, P. 90.

٢١٦- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 84.

٢١٧- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٦٩ - ٧٠ .

٢١٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، المعجم، ص ٥٠ .

٢١٩- محمد عناني، السابق.

٢٢٠- انظر : مداخل نقدية معاصرة، محمود الربيعي، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع ١، ٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص ٣١٦

٢٢١- صبري حافظ ، شكري عياد جسور ومقاربات ثقافية، عين للدراسات سنة ١٩٩٥، ص ١٨٤- ١٨٥ .

٢٢٢- النقد والحداثة، ص ٤٨ .

٢٢٣- انظر الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف، ص ٢٢٧ .

٢٢٤- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٠ .

٢٢٥- الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٧ .

٢٢٦- يقع هذا المصطلح في قضايا (الصوت الدال)، ضمن قضية (المشترك اللفظي وتباين التصور) لاعتماد البعض مقولة (الشاعرية) بدلا من (الشعرية) في مقابل Poetics انظر القضية.

٢٢٧- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ١٨ .

٢٢٨- جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١٣٠ .

٢٢٩- حاتم الصكر ، قصيدة النثر، مجلة فصول م١٥ ع ٣ خريف سنة ١٩٩٦ ، ص ٧٦ .

٢٣٠- انظر : السابق.

٢٣١- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٦١ .

٢٣٢- انظر : قراءة جديدة للبلاغة القديمة، رولان بارت ، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق سنة ١٩٩٤ ، ص ٦ (رأي المترجم).

٢٣٣- انظر : الصورة الفنية في التراث، جابر عصفور، ص ١٦٣ .

234- A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P235

٢٣٥- محمد عبد المطلب ، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، ص ٦٩ .

٢٣٦- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل ، ص ٢٤ .

٢٣٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٢٦ .

٢٣٨- انظر : الخطيئة والتفكير ، ص ٢٧ - ٢٥ .

٢٣٩- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، صلاح فضل ، ص ١٢٦ .

٢٤٠- السابق ، ص ١٣٥ .

٢٤١- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، وعلم النص، ص ٥٣ .

٢٤٢- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٦ .

٢٤٣- انظر : السابق ، ص ٧٨ .

٢٤٤- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٠ .

٢٤٥- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٧٨ - ٨٢ .

٢٤٦- انظر : السابق، ص ٨٣ .

٢٤٧- انظر : عصر البنيوية، إديث كريزويل ، ترجمة جابر عصفور، رأى المترجم، ص ٩،١٠.

٢٤٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٤٠ .

٢٤٩- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص ٢٢٩ - ٢٣٠ .

٢٥٠- جابر عصفور ، عصر البنيوية ، ص ٣٨٥ .

٢٥١- انظر : عصر البنيوية ، ص ١٧ .

٢٥٢- إديث كريزويل، عصر البنيوية ، ص ١٧ .

٢٥٣- " كل مذهب يسلم بوجود مبدئين مستقلين كالمادة والورح أو الجسم والنفس أو الخير والشر" انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ١١٤ .

٢٥٤- انظر : مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، رشيد الغزى، مجلة الحياة الثقافية بتونس، ع ١ أكتور سنة ١٩٧٧، ص ٩٠ .

٢٥٥- يمنى العيد، فى معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٨٣ ، ص ٩- ١٢ .

٢٥٦- انظر : قضية البنيوية ، دار أمية تونس سنة ١٩٩١ ، ص ٣٣ .

٢٥٧- انظر : جدلية المصطلح الأدبى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص ١٣٠ - ١٣١

٢٥٨- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١١٩ .

٢٥٩- انظر : قضية البنيوية ،ص ٤٤ .

٢٦٠- انظر : السابق ، ص ١٢- ١٣ .

٢٦١- الفلسفة والنقد الأدبى، مجلة فصول م ٤ ع١ سنة ١٩٨٣ ، ص ١٨ .

٢٦٢- انظر : قضية البنيوية، ص ٢٩ .

٢٦٣- السابق ، ص ٣٠ - ٣١ .

٢٦٤- محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٠٣ .

٢٦٥- انظر : السابق.

٢٦٦- البنائية بين العلم والفلسفة، مجلة الأقلام العراقية، ع٤ سنة ١٩٧٨، ص ٧-١٢ .

٢٦٧- نبيلة إبراهيم ، السابق.

٢٦٨- انظر : مداخل نقدية معاصرة ، محمود الربيعى، مجلة عالم الفكـــر م٢٣ ع ١،٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤ ، ص ٣٢١

٢٦٩- انظر : A Dictionary of Lingueistics And Phonetics, P. 290.

٢٧٠- انظر : Colin Mercer, Marxism, Structuralism and the problem of literature, Aron Studies, Second Series, 1985, P. 44

٢٧١- انظر : اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال ، مجلة فصول م٥ ع ١ ديسمبر سنة ١٩٨٤، ص ٣٧

٢٧٢- السابق .

٢٧٣- انظر : ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، محمد بنيس ، دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩، ص ١٨- ٢٠ .

٢٧٤- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٣١- ٣٢ .

٢٧٥- انظر : عصر البنيوية ، ص ٣٣٩ - ٣٤١ .

٢٧٦- انظر : السابق .

٢٧٧- انظر : السابق.

٢٧٨- انظر السابق.

٢٧٩- عبد السلام المسدى، قضية البنيوية، ص ٢٣ .

٢٨٠- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عـــالم المعرفــة ع ١٦٤، ص ١٣٣ - ١٣٤ .

٢٨١- صلاح فضل، السابق.

٢٨٢- انظر : قضية البنيوية، ص ٥٣ - ٥٤ .

٢٨٣- انظر : عصر البنيوية ، ص ٣٨٣ .

٢٨٤- انظر : قضية البنيوية، ص ٧٨ - ٧٩ .

٢٨٥- انظر : البنية التكوينية فى المغرب، محمد خرماش، مجلة فصول م٩ ع ٣،٤ سـنة ١٩٩١، ص ١٢٥ .

٢٨٦- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٨٢ ٠
٢٨٧- انظر : عصر البنيوية، ص ٥٦ - ٥٩ ٠
٢٨٨- انظر : السابق ٠
٢٨٩- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٦٤ - ٦٥ ٠
٢٩٠- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٨٧ ٠
٢٩١- تحليل النص الشعرى، ص ٣٠ ٠
٢٩٢- ثمة قضية مصطلحية تشمل ذلك المصطلح بفعالية الصوت الدال وتقع ضمن قضايا اللغة بين المعيارية الأصطلاحية وعموم الدلالة، فى (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد) (انظر القضية)٠
٢٩٣- انظر : بين الفلسفة والنقد، ص ٩٧ - ٩٩ ٠
٢٩٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٥٣ ٠
٢٩٥- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، ص ٣٥١ - ٣٥٢ ٠
٢٩٦- انظر : عصر البنيوية، ص ٢٤ ٠
٢٩٧- انظر : السابق، ص ٣٣٩ ٠
٢٩٨- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص ١١١ ٠
٢٩٩- انظر : مدخل إلىالسميوطيقا، ص ٣٥١ - ٣٥٢ ٠
٣٠٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١٥٣ ٠
٣٠١- انظر : السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع ٣ سنة ١٩٩٦، ص ١٩٢ ٠
٣٠٢- انظر : عصر البنيوية، ص ٣٦١ - ٣٦٢ ٠
٣٠٣- انظر السابق، ص ٣٦١ - ٣٦٢ ٠
٣٠٤- مقدمة فى نظرية الأدب، ص ١٢٥ - ١٢٦ ٠
٣٠٥- علم اللغة العام، ص ٣٤ - ٣٦ ٠
٣٠٦- أمينة رشيد، مدخل إلى السميوطيقا ، ص ٥٢ ٠
٣٠٧- انظر : مدخل إلى السميوطيقا ، ص ١٨-١٩ ٠
٣٠٨- انظر A Dictionary of Linguistics And Phonetics, P. 275 176.
٣٠٩- انظر : حول بويطيقا العمل المفتوح، سيزا قاسم ، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص ٢٣٣
٣١٠- انظر : سميولوجية اللغة، إميل بنفنست، ترجمة سيزا قاسم، مدخل إلى السميوطيقا، ص ١٨٠
٣١١- انظر : مدخل إلى السميوطيقا ، ص ٣١ ٠
٣١٢- انظر : السابق، أمينة رشيد ، ص ٥٧ ٠

٣١٣- انظر : السابق، ص ٣٥١ .

٣١٤- انظر : مصطلح (العلامة) السابق الإشارة إليه فى قضايا الترجمة.

٣١٥- محمد حافظ دياب، النقد الأدبى وعلم الاجتماع، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص ١٧ .

٣١٦- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، أمينة رشيد، ص ٥٢ - ٥٣ .

٣١٧- انظر : السابق.

٣١٨- انظر : السابق، ص ٥٣ .

٣١٩- "القارىء والنص، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع ١،٢ يونيو سنة ١٩٩٠، ص ٢٦١ - ٢٦٢ .

٣٢٠- انظر التناصية ، بيير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص ٣٠٨ .

٣٢١- انظر : التناصية ، ليون سومفيل ، ترجمة وائل بركات ، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة١٩٩٦، ص ٢٣٩ .

٣٢٢- فريال جبورى، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص ١٨٧ .

٣٢٣- المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٤٣ .

٣٢٤- انظر : وردية ليل، مجلة فصول م١١،ع٤ سنة ١٩٩٣ ، ص ٢٧٨ .

٣٢٥- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١١٠ .

٣٢٦- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٣٢٠ - ٣٢٤ .

٣٢٧- انظر : الملكة الشعرية والتفاعل النصى، محمد بربرى، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص ٢٢ .

٣٢٨- جابر عصفور ، عصر البنيوية، ص ٣٩٢ .

٣٢٩- تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقافى بالمغرب سنة ١٩٨٥ ، ص ١٢٠ - ١٢١ .

٣٣٠- انظر : التناصية ، بير مارك دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦ ، ص ٣٠٨ - ٣١٧ .

٣٣١- بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

٣٣٢- حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤ ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

٣٣٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ٤٧ .

٣٣٤- انظر : التناصية ، دوبيازى، ترجمة الرحوتى عبد الرحيم، مجلة علامات ج٢١

م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦ ، ص ٣٠٨ -٣١٧ ٠

٣٣٥- انظر : قراءة فى كتاب (الرواية والتراث السردى سعيد يقطين)، مجلــة فصــول م١٣ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٥ ، ص ٢٦٤ - ٢٦٩ ٠

٣٣٦- انظر - على سبيل المثال - التأثيرات القرآنية فى الشعر العربى المعــاصر (مــا جستير)، عزت جاد، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٢ ، ص ١٠٠ - ١٠٣ ٠

٣٣٧- وذلك ما يندرج تحت ما أسمته (سيزا قاسم) التناص الداخلى الــذى يعمــل علــى تماسك العمل الأدبى ليجعل منه نصا٠

٣٣٨- انظر : التأثيرات القرآنية فى الشعر العربى المعاصر (ماجستير)، عــزت جــاد، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٢ ، قصيدة الخروج لــ (صــلاح عبـد الصبــور)، ص ٨٠- ٨٤ ٠

٣٣٩- انظر : جدوى المصطلح٠

٣٤٠- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، صبرى حافظ، مجلــة ألــف ع٤ ســنة ١٩٨٤ ، ص ٩-١٢ ٠

٣٤١- انظر : السابق، ص ٢٧ - ٣٠ ٠

٣٤٢- انظر : بواكير المصطلحات النقدية، رجاء عيــد، مجلــة فصــول م٦ ع٢ ســنة ١٩٨٦، ص ١١٣ ٠

٣٤٣- انظر : السابق، ص ١١٠ ٠

٣٤٤- انظر : الحداثة السلطة النص، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص ٧٥ ٠

٣٤٥- انظر : وردية ليل، وليد الخشاب، مجلة فصــول م١١ ع١١ ســنة ١٩٩٣ ، ص ٢٧٧- ٢٧٨ ٠

٣٤٦- عن كتابات نقدية ع٢٣ ديسمبر سنة ١٩٩٣ ص ١٧١ ٠

٣٤٧- انظر : تنويعات حول لعبة النسيان، مجلة فصــول م٨ ع٣،٤ ســنة ١٩٨٩، ص ١٧٥ ٠

٣٤٨- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، ص ١٨٦ ٠

٣٤٩- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤ ، ص ٢١ - ٢٦ ٠

٣٥٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١٣١ ٠

٣٥١- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٥٠ ٠

٣٥٢- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته ، مجلة علامــات ج٨ م٢ يونيــة ســنة ١٩٩٣ ، ص ١٠٥

٣٥٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٣١ ٠

٣٥٤- انظر : نظرية الأدب المعاصر، ص ٧٥ - ٧٧ .

٣٥٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون ، ص ١٦١ - ١٦٢ .

٣٥٦- انظر : البنيوية وما بعدها،ص ٢٢٨ .

٣٥٧- انظر : ما بعد الحداثة، ص ٥٤ .

٣٥٨- انظر : السابق .

٣٥٩- انظر : التفكيك النظرية والتطبيق، سمية سعد ، مجلة فصول م٤ ع ٤ سنة ١٩٨٤، ص ٢٣٢

٣٦٠- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٣٣ .

٣٦١- انظر : المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد، ما يكل هو فيل ، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصول م١١ ع ٤ سنة ١٩٩٥ ص ٥٨ .

٣٦٢- محمود الربيعي، مداخل نقدية معاصرة ،مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١،٢ ديسمبر سنة ١٩٨٤ ، ص ٣٢٢ .

٣٦٣- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

٣٦٤- انظر : الخطيئة والتكفير ، ص ٥١ .

٣٦٥- انظر : السابق، ص ٥٤ - ٥٥ .

٣٦٦- انظر : تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، محمد عبد المطلب، ص ١٥٨ .

٣٦٧- انظر : الخطيئة والتفكير، ص ٥٤ - ٥٥ .

٣٦٨- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، ص ١٤٦ - ١٤٧.

٣٦٩- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٤٦ - ١٤٧ .

٣٧٠- انظر : قراءة النص، حسن حنفى ، مجلة ألف ع ٨ سنة ١٩٨٨ ،ص ١٨ .

371

upon- Avon Studies, Second Series, 1985, P. 59- 60 .

٣٧٢- انظر : السابق .

٣٧٣- محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

الفصل الثالث

اللغة المعيارية الاصطلاحية
وعموم الدلالة

- اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى
- المشترك اللفظى وتباين التصور
- اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد
- ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى

إنها اللغة، حسبما اعتمدت اعتباطيتها النسبية؛ تعددت تصورات أصواتـــها الدالة، كحصاد طبيعي لاختلافات التواطؤ والشيوع، ثم هي مازالت في الوقت ذاتــه ومن خلال فعالية تواطؤ الذاكرة العظمى تحافظ على مرجعية هذه التصورات.

ولما كانت الدلالة طريقا لالتقاء تفعيل أحد هــذه التصــورات دون آخــر، حسبما يقع اللفظ في السياق؛ فإن هذا اللفظ يتجلى بصـــورة تشـــهد إعمـــال دلالات متعددة له دون تحفظ أو قيد بما يشمل العمـــوم، ولأن الســـياق الأدبـــي هـــو أحـــد السياقات التي يمكن أن تشغل حيز عموم الدلالة للفظ؛ فإن وقوع التواطؤ والشـــيوع على أحد تصورات هذا اللفظ ليعمل فـــي المجـــال المصطلحـــي وفـــق المعياريـــة الاصطلاحية؛ يصبح بمثابة إعادة تشكيل للغة ما انتزع ذلك اللفظ من المادة الخـــام لهذه اللغة، ويدخل اللفظ بذلك ميلادا جديدا لا يسلم من حتمية الصراع بيـــن تقييـــد دلالته في شكل مصطلحي يحتوي التصور الأوحد المتواطأ عليه؛ وإعمال الدلالـــة المطلقة للفظ كإشارة لغوية. وهنا تأتي فعالية الأصل اللغوي في نظرية المصطلـــح النقدي، حيث الفصل بين آليات ذلك المعترك، لتنصرف إلى قضيته الأولـــى التـــي تعني بوضع اللفظ بين درجة الصفر أو اللامعنى والتخصص الدلالي، لتمثل الدرجة الأولى قمة الانعتاق بين الدال والمدلول، وتصل الاعتباطية إلى ذروتها، وتبلغ معـــها تعددية التصورات أقصى درجة ممكنة في فعالية اللفظ كإشارة لغوية، الأمر الـــذي يفضي إلى وقوع ذلك اللفظ على عموم الدلالـــة، بينمـــا تقـــع الدرجـــة الثانيـــة – التخصص الدلالي – على قمة الانحسار في التصور المصطلحي الأوحـــد، وتفقـــد الاعتباطية فعاليتها تماما، ويصير اجتناب الضبابية مرهونا بشيوع التواطؤ. أما مـــا عدا ذلك فإنه لامشاحة في الالتباس ما كانت حاجة الحقل المعرفي المتخصص للنقـــد الأدبي إلى المصطلح والإشارة اللغوية للفظ على حد سواء، ريثما يســـتقر الشـــيوع فتنحصر التصورات رويدا رويدا في تصور أوحد يقوى فيه معامل الارتباط بينــــه وبين الصوت الدال حتى يكاد يخرج اللفـــظ تمامـــا مـــن الإشـــارة اللغويـــة إلـــى المصطلح. ومثله ما وقع لمصطلحات : العمل، النص، الخطاب، اللغـــة، الكـــلام، الكتابة، القراءة.

ولأن هذه اللغة تتمتع أيضا بظاهرة الترادف على النحـــو الـــذي يجعلـــها مقصورة على الأصوات الدالة والتصورات دون الدلالة؛ فإن الإشـــارات اللغويـــة انطلاقا من مبدأ الاعتباطية والتحول الدلالي قد أصبح لها من التصورات ما تتفـــق أو تختلف عليه هذه الإشارات، شأنها شأن الأصوات الدالة، ليغـــدو مـــن الطبيعـــي

الوقوع على ترادف صوتى واختــلاف فــى التصــورات، أو تــرادف تصــورى واختلاف فى الأصوات الدالة. ولما كان المصطلح أحد مفردات اللغة فإنه لا يسـقط حقه البتة – مادام لم يستقر بعد – فى الفعالية بتصور أو صوت دال عند البعــض بشكل يختلف عنه عند البعض الآخر ماتباعدت الشقة الزمانية أو المكانيــة بينــهما وانقطعت سبل التداول أو المشاركة فيه، وعلى الرغم من كون ذلك اختلاف تواطـؤ وشيوع إلا أنه مردود فى الأساس إلى الأصل اللغوى الذى يسـمح بـهذه الزئبقيـة كطبيعة لغوية فى المقام الأول، وهذه إفادة لا تختلف مع مصطلح المصطلح مــارد ذلك إلى نظرية المصطلح النقدى التى أكدت على فعالية المصطلح انطلاقــا مـن الحقل المعرفى المتخصص، وذلك ما وقعت عليه قضية (المشترك اللفظى وتبـاين التصور) كقضية حقل معرفى متخصص وقع الخلط فيها بين مصطلحات تضـاربت تصوراتها بين نظرية وأخرى، أو وقعت فى مجادلة القديم والجديــد فــى الحقـل المعرفى المتخصص للنقــد الأدبــى العربــى ومنــها : (الشــعرية والشــاعرية)، و(الدراما).

أما قضية (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد) فهى علــى النقيـض من سابقتها مع خضوعها للأصل اللغوى ذاته، واعتماد ظاهرة تـرادف الأصـوات الدالة، غير أنها مااعتمدت الترجمة كعرض يمكن أن تتضاعف هذه الــدوال تبعـا لاتساع رقعة الترجمة على الأصل، من قبيل البحث عن الصوت الــدال الأنسـب المقابل وفق أسس الاصطلاح لاحتواء التصور، وخير مثــال لــهذه القضيــة هــو ترادف الأصوات الدالة على : العلاماتية، السميوطيقا، السميولوجيا، الأعراضيــة، الدلائلية، الرموزية، الإشارية، السيميائية، السيمية، السيمياء. وكذلك : البرجماتيــة، التداولية، الذرائعية، النفعية، علم المقاصد. ومنها أيضــا : الانحــراف، التجــاوز الانتهاك، كسر البناء، العدول، الانزياح.

ولأن الحقل الدلالى ينتمى إلى عضوية التصورات؛ فإن ضبابية هذا الحقـل تتجلى أشد ما تكون حال الوقوف على حد التعريف لوحداتها التصورية حتــى أنــه يصعب الفصل بين وحدة وأخرى إلا بتعويل تصورها على تصــورات الوحــدات ككل، وذلك شأن الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة.

أولاً : اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى

العمل، النص، اللغة، الخطاب، الكلام، الكتابة، القراءة

إن أهم ما يجلى الفرق بين الإشارة اللغوية والمصطلح هو وقوع الأولـــى فى درجة الصفر الدلالى حال إفرادها، وحتى إذا ما دخلت معترك التـــداول فإنـــها تتشكل دلالتها حسب العلاقات السياقية فتعمل تصورا أوحدا من تصوراتـــها ليحـــدد دلالتها فى اللغة العادية، بينما تصل فى اللغة الفنية إلى ما يسميه (صـــلاح فضـــل) الفراغ الإبداعى[1] وذلك بالانعتاق التام بين دالها ومدلولها، وهى أعلـــى درجـــات (الانحراف) للغة العادية والتى تعنى بها اللغة الفنية. أما المصطلـــح فـــهو إشـــارة لغوية تخصصت دلالتها لتعمل بدلالة ثابتة فى كل الأحوال، حال تفردها أو تعددهـا، فى سياقات مختلفة ومن ثم فإنه إذا وقعت وحدة اللفظ كمصطلح وكإشارة لغوية فـــى آن واحد فى الحقل المعرفى ذاته؛ فإن الفصل بينهما يصبح من الصعوبـــة بمكـــان، ولأن المصطلحات لغة علم، والإشارة اللغوية لغة عادية، وإبداعية منحرفـــة؛ فـــإن الصدام الواقع بينهم يتجلى بشكل أقوى فى لغة النقد الأدبى التـــى تعتمـــد اللغـــات الثلاث، ويظل الوضع كذلك، إلى أن يبلغ المصطلح حدا من الشيوع لا يقـــل عـــن شيوع تصورات الصوت الدال كإشارة لغوية، وهنا تصبح لغة النقد أكـــثر علميـــة وأكثر تحديدا، ومع ذلك فإن المصطلح لن يبلغ من السطوة مـــا يخـــرج بـــه هـــذه الإشارة اللغوية من الحقل المعرفى تماما حتى يتفرد بالتخصص الدلالى الذى اســتقر على تصور أوحد بينما هذه الإشارة اللغوية لما تزل تحمل للصوت الدال تصـــورات أخرى تقع فى صميم المعرفة الاصطلاحية اللغوية، ليبقى الجدل مســـتمرا، وكأنـــه قدر النقد الأدبى، حتى تتجرد ما أمكن لغة الخطاب ويعى الناقد القضيـــة، فتتحتـــم للنقد لغة وسياق خاص يستجلى ذلك التخصص الدلالى لشفراته الخاصة دونما لبـــس أو تشتت.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الإشارات اللغوية التى ظلت تعمل ردحا طويـــلا على إطلاق دلالتها؛ إنما دخلت ذلك الأسر الدلالى وفق معطيات بعض النظريـــات النقدية فى مداخلات النقد الجديدة، وهى بذلك يفترض دخولها فى صراع آخر مـــا وقعت هذه النظريات فى مجادلات الرفض والقبول، وذلك هو التشتت الأكثر عنفـــا، لأن ذلك يعنى اضطرابا لاحدود له؛ إلا أن هذا الاضطراب قد يفتر إلى حـــد كبـــير حال بلوغ النقد نضجه العملى، فيؤصل لهذه النظريات وفق إطـــار يحفـــظ حـــدود المفاهيم دون تعسف، ويبقى لمعترك التداول القول الفصل، وتبقى معنا منظومـــة :

العمل، النص، الخطاب، اللغة، الكلام، الكتابة، القراءة، شاهدة على إفلات المصطلح بتخصصه الدلالي من الإشارة اللغوية بعموم دلالتها. غير أن تقنية تصوراتها تنحصر فى تعانق الأصوات الدالة التى تحمل ذلك التخصص الدلالى، ليصبح إفراد التصور رهن الفصل بين كل مصطلح على حدة من جهة، وبين الثنائيات المصطلحية الشائكة والمتشابهة من جهة أخرى.

– العمل والنص Work and Text :

يطلق مصطلح (العمل) على أى اثر ينتجه فنان أو أديب لعرضه على الجمهور[٢]، بينما عرف (النص) على أنه كلمات مطبوعة يتألف منها الأثر الأدبى[٣]، وظل التداول النقدى يرادف بينهما بفاعلية دلالاتهما المطلقة وكأنهما إشارتان لغويتان، إذ إن ذلك التداول لم يكن يفصل بين أى من معطيات التجربة الشاملة قبل نظريات التوجه إلى الشكل فى مداخلات النقد الجديدة، وظل استخدام الإشارتين اللغويتين على سبيل الترادف إزاء مناقشة التجربة الإبداعية ككل. ولأن البنيويين كانوا معنيين بوضع مشكلة المنهج نصب أعينهم، فضلا عن عنايتهم بقضايا الشكل، واهتمامهم باللغة والتراكيب؛ فإن هدفهم الأسمى صار منحصرا فى منحى القراءة النصية دونما الاهتمام بالتفسير وما يحيط به من شبهة الخروج عن النص[٤]، وقد كان سؤال (سارتر) ما الأدب؟ وتجلى نظرية (الأدبية) ومن بعدها (الشعرية) هو المدخل الرئيسى لبداية انحصار التصور، وفى الوقت الذى تجلى فيه تصور (العمل) على أشد مايكون فى (الواقعية الاشتراكية) باعتباره الهدف الأسمى للنظرية ومحور تفعيلها ليتمثل الإنجاز الحقيقى لها ويحمل معطياتها الأيديولوجية السياسية والاجتماعية؛ فإن النص قد أصبح رد الفعل المناهض الذى يحمل تقنية التوجهات الفلسفية الشكلية بدءا من (الأدبية) إلى (ما بعد البنيوية) باعتباره محور التغيير ومركز الثقل الذى مالت إليه تقنيات النظرية. وحثيثا كانت خطوات الانتقال من (العمل) إلى (النص)، إلى أن استوى جلاء الفصل فى مقولة (بارت) بانتقال (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية) على كونه انتقالا من (العمل) إلى (النص)، ثم هو انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق مجهز بمعان محددة تصبح مهمة الناقد إزاءه مجرد فك الشفرة إلى رؤيتها كنتاج مطلق لا يقبل الاختزال إلى انفتاح لانهائى لا يحده مركز أو جوهر أو معنى منغلق[٥]. وذلك هو التحول الجذرى فى التصور الذى استوى على جلائه المصطلح اعتمادا على مقولة (لاكان) بفك الدوال

عن المدلولات، ليصبح (النص) هو المنوط به فعالية اللغة والتراكيب بوضع الكتابة في درجة الصفر أو اللامعنى – كما يقول (الغذامي) عن بارت[٦] – وعندها تنطلق المدلولات إلى اللانهائية الدلالية، لتقتصر عملية التأويل Hermeneutic على القراءة من منطلق مجرد ينطبع بعموم اللغة ويجلى فعالية التناصية Intertextuality والعلاماتية Semiotics والتفكيكية Deconstruction، بينما يبقى (العمل) على شموله فعالية التجربة وفق منحى الصياغة المغلقة التي تنحو قبل ارتباط الدوال بالمدلولات على ما يكنه المعنى حسبما يطرحه المنشئ وتخضع له عملية التفسير.

من هنا كانت نشأة (علم النص) عند (فان ديك) كسبيل أكثر علمية ومنهجية للإحلال محل (علم البلاغة)، أو أن يصبح موازياله، وتكون هذه البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص، كما يقول (فان ديك) "إذا نحن أخذنا في الاعتبار توجهها العام المتمثل في وصف النصوص وتحديد وظائفها المتعددة"[٧]، ويبقى لها الآن ارتباطها بأشكال أسلوبية خاصة، كما كانت ترتبط بوظائف الاتصال العام ووسائل الاقناع، كما يقول (صلاح فضل)[٨]. على أن الحقيقة العلمية الثابتة هي أن معطى البلاغة المعاصرة ما هو إلا إنجازات (علم النص) من خلال ما يقدمه من إطار عام ومنهج شامل يعتمد دراسة النص ككل وفق مفهوم (البنية).

ومن وجهة نظر بنيوية أيضا، يعالج (يورى لوتمان) التخصص الدلالى للنشاط في مجال المصطلح لكل من (العمل) و(النص)، فيشير إلى أن (العمل) حين يتجسد نصا في شكل طباعي فإنه يفقد قيمته المطلقة والمستقلة، لأن هذه القيمة هي موضوع التحليل الوحيد، ومن ثم "ينبغي أن نرفض، وبإصرار، أي تصور بأن النص والعمل الفني مترادفان، فما النص إلا واحد من مكونات العمل الفني، وإن كان – بالطبع – أكثر هذه المكونات أهمية، وبدونه يصبح العمل الفني ضربا من المستحيل"[٩].

لم يصل إذن (لوتمان) إلى ذلك الفصل الحاد عند (بارت) على اعتبار أن العمل الأدبي لم يكن ليوجد بمعزل عن اللغة الفنية، ولا يمكن أن يكون في الوقت ذاته بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعي الأخرى، وذلك ما يتطلبه منا (العمل) أن نفهمه، وأن نمنحه معناه من خلال سياق وإطار هذه اللغات، وذلك ما جعل (النص) عنده تعبيرا يتخلق من خلال اللغة الطبيعية، ليصير ذلك (النص) تجسيدا لنظام أو نسق[١٠]. أي أن فلسفة الفصل في التصور اعتمدت عند (لوتمان) منحى

النصية على اعتبار (النص) نظاما خاصا أونسقا متميزا لتكمن نصيتـــه فـــى هـــذه الخصوصية، على خلاف مقولة (بارت) برد منحى التحول من النص المغلق فـــى (العمل) إلى النص المفتوح فى (النص).

ويقف (ولفجانج إيزر) بجوار (لوتمان) فى عنايته برد (النص) إلى النصيـة فى المقام الأول، باعتبارها معيارا فنيا وإحدى تجليات (العمل) التى قد تتحقـق أو لا تتحقق، ويجسد ذلك من خلال نظريـــة (الظواهريـــة Phenomenology)، فيقســم (العمل الأدبى) إلى قطبين، الأول فنى والثانى جمالى، ويعنى بالأول (النص) كمـــا أبدعه المؤلف، ويعنى بالثانى فى إشارته لما أنجزه القارئ، وذلك ما يلزم ألا يكـــون (العمل الأدبى) مطابقا تماما لـــ (النص)، بينما يقع بين القطبيـــن، ليكـــون (العمــل الأدبى) شيئا أكبر من (النص)، لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق، والتقـــاء النص والقارئ هو الذى يخرج (العمل الأدبى) إلى الوجود[11].

بيد أن (إيزر) ينظـــر إلـــى (النـــص) مـــن زاويـــة فلســـفة (الظواهريـــة Phenomenology) على اعتباره كيانا فنيا، ويعمل التخصص الدلالـــى فيـــه مـــن منظور معيارية فنية أيضا، شأنه فى ذلك شأن (لوتمـــان) غـــير أنـــه يحيـــل هـــذه المعيارية إلى قدرة ذلك النص على احتواء الجمالى فى إنجاز القراءة.

أصبح إذن لكل مصطلح من المصطلحين تخصصه الدلالى بما يباعد بيـــن تصورهما ويخرجهما من دائرة الترادف، على ألا يدخـــلا فـــى جدليـــة الإحـــلال والإزاحة، ليظل التفاعل بينهما مستمرا.

وإذا كان كل من (لوتمان) و(إيزر) قد استقر لديهما مصطلح (النص) علـــى معيارية فنية؛ فإن (بارت) بعنايته بالتصور فى انتقاله من (العمل) إلى (النص) لـــم يكن ليهدف إلى إحلال الثانى محل الأول؛ إنما حاول أن يجلى نظرية بعينها، ليؤكـد هو الآخر معيارية فنية أخـــرى، لتلتقـــى الآراء الثلاثـــة فـــى ترســـيخ التصـــور المصطلحى على توجه النظرية، وحينما يعنى (لوتمان) بـــ (النـــص) علـــى كونـــه نظاما أو نسقا أو بنية إنما يعنى بترسيخ مبدأ بنيوى فى نظرية (البنيوية)، وحينمـــا يقول (إيزر) بتجليه الجمالى كإنجاز قرائى؛ فهو يعنى بكينونة الظاهرة فى (النـــص) أو يكون (النص) فى إشارته إلى تجلى الظواهر، بينما يبحث (بارت) عن (النـــص) فى تجلى مبدأ تفكيكى رئيس فى النظرية التفكيكية بانعتاق الدوال عن المدلـــولات، غير أنه لم يقف عند حدود ذلك؛ بل يحدد من خلال البعد المنهجى ما للنـــص مـــن عدم محدودية ومادية ملموسة على العكس من (العمل الأدبى)، ليصبـــح (النـــص)

مجالا منهجيا، و(العمل) جسما ماديا محسوسا، والفــرق بينــهما كــالذى يقترحــه (لاكان) بين الواقع Reality والواقعى Real، حيث يعرض أولهما للعيــان بينمــا يحتاج الثانى إلى البرهنة عليه، فــ (العمل) يمكن رؤيته، وعرضه فى المكتبــات، أما النص فيبلور نفسه وفقا لمجموعة من القواعد ولا يوجد إلا فــى اللغــة كتابــة ونشاطا وإنتاجا، وذلك ما جعل (النص) – عند بارت – يمكن أن يتجــاوز العمــل، على خلاف ما قال به غير واحد مثل (لوتمان) و (إيزر)٠

ونوالى مع (صبرى حافظ) قراءته لمقال (بارت) الهام (من العمــل إلــى النص)، ونتابع معه حصر البعد الشكلى والجنس الأدبــى بعــد البعــد المنــهجى، لنكتشف أن (النص) لا يعرف نهاية، ولا ينخرط تحت لافتات الأجناس الأدبية، فــهو يخترع حدوده وقد يجترحها أو يعصف بها، وهو يؤسس نفسه فيمــا وراء الحــدود المفترضة، ويعيد دائما تجديد ذاته من خلال التجاور المستمر وطاقته الفــذة علــى الاستبعاد٠ أما مع البعد (العلاماتى Semiotic) فإن (النص) عــدد لا نــهائى مــن المشيرات؛ بينما (العمل) إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لتفسيرات محــددة وثابتة تتسم بالانغلاق٠ و(النص) يتمتع بتعددية المعنى التــى تكــون غــير قابلــة للاختصار والاختزال، ولايجنح إلى التعايش بين المعانى ولكنــه يحــاول تفعيلــها وتحولها وتداخلها، ولهذا لا يستجيب (النص) إلى التفسير وإنما ينحو نحو التفجــير، ثم يندرج ذلك (النص) تحت البعد التناصى على اعتبار تفاعله مع سابقه ومعــاصره من نصوص، فى حين أن (العمل) يقع دائما فى شرك البحــث عــن الأب فيحــدده العالم الخارجى ويقع فى سلسلة من التعاقبات ثم يكون له حظه من مؤلفه، فىحيــن أن ليس لــ(النص) إلا ذاته، وأخيرا إذا كانت شفافية العلاقات الاجتماعية منوط بــها (العمل) فإن (النص) منوط به تحقيق شفافية العلاقات اللغوية التى تشارك فى خلــق (يوتوبيا) اجتماعية خاصة سابقة على التاريخ[١٢]٠

أما (جوليا كريستيفا) فهى تكاد لا تقول إلا بــ (النص) فتحيل إليه ما لــ (العمل) من لغة تواصلية تعتمد الواقع والمجتمع وترده إلى (النــص) مــن خــلال مشاركته فى تحريك هذا الواقع الذى يمسك به فى لحظة انغلاقه[١٣]، ثم تفرق بيــن الموضوع الأدبى الذى تطالب به النزعة (السوسيولوجية) الفجة والنزعة الجماليــة، وذلك الموضوع الذى تطرحه اللسانيات كنص، غير أنها تتجــاوز بذلــك (النــص) حدود الطابع النحوى إلى ضرورة تحليل الدال ووضع المقولات النحويــة موضــع تساؤل[١٤]، وهى مرحلة الانتقال من (الشعرية) إلى (ما بعد البنيوية) باحثــة عــن

(الأثر) مع (دريدا)[١٥]، وتنحو نحو (التناصية) فى فتح النص مع (بارت) وتشـمله برعاية المقولات المنطقية التى تتجاوز حدود اللسانيات دون إهمال حقها البنائى فى إعادة توزيع العلاقات الصادمة والبناءة[١٦].

ويستل من ذلك (صلاح فضل) تصورا (للنص) عند (كريستيفا) باعتباره موضوعا لعديد من الممارسات (العلاماتية) غير القابلة للانحصار فى مقولاتها ليصبح النص "جهازا عبر لغوى، يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها"[١٧].

ثم يؤكد (صلاح فضل) على ضرورة الفصل بين التصور المصطلحى والإشارة اللغوية لإجلاء فعالية قضية اللفظ بين درجة الصفر والتخصص الدلالى حسبما يقع فى السياق، لينتمى (العمل الأدبى) – لديه – إلى الاعتداد بالأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية للنص الأدبى، وكذلك علاقته بالمبدع والجمهور، وهى علاقات ذات طابع سببى أحيانا مثلما الحال فى عمليات المؤثرات والبواعث والمصادر، وقد تكون أيضا ذات طابع غنائى مثل المقاصد والأهداف. أما (النص) فهو ينبغى أن يعتمد على عدد من المبادئ الهامة حسب السياق الوارد فيه، والفصل قائم بينهما فى كل الأحوال، غير أن (فضل) لا يشترط بذلك فى (النص) – كمصطلح – المعيارية الفنية؛ مثلما وقعت عند (لوتمان) و(إيزر) أو (بارت)، ولكنها معيارية أسلوبية، وذلك ما جعله يقول "إن أى نص أدبى لا يصل بالضرورة إلى أن يكون عملا أدبيا بهذا المفهوم، إذ كثيرا ما نجد نصوصا غير مطبوعة ولا معروفة. مما يعنى حرمانها من الحياة الثقافية والأدبية"[١٨].

نصل بذلك إلى مجموعة من العلاقات إزاء الفصل بين (العمل و(النص)، تقول الأولى عند (لوتمان) و(إيزر) باشتمال (العمل) لـ (النص) من خلال المعيارية الفنية لنظرية (البنيوية)، وتقول الثانية عند (بارت) باعتبار (النص) أوسع من (العمل) وفق المعيار الفنى لنظرية (التفكيكية)، وتقول الثالثة عند (فضل) بإمكانية قصور (النص) عن أن يكون (عملا) وفقا لمعيارية نظرية (الأسلوبية)، أما الرابعة فهى عند (كريستيفا) بجمع التصورين على صوت دال واحد هو (النص) الذى يقبل الانغلاق والانفتاح فى آن واحد، ثم يصبح متجاوزا لموضوع علم اللسانيات، لتلتقى فى النهاية مع خصوصية نصية تتسق مع بعض ما قال (بارت) و(دريدا) باعتماد التناصية والبحث عن الأثر.

وتواصلا مع (كريستيفا) انصرفت التوجهات المصطلحية إلى الكشف عـــن تصور لذلك الصوت الدال (النص) يتسق إلى حد كبير مـــع تصـــورات النظريـــة، ليصبح ذلك (النص) هو فارس النقاش ومحور الجدل وكأنه وحـــدة لغويـــة أعيـــد اكتشافها من جديد، فيتبناه (محمد مفتاح) على كونه مدونة كلاميـــة مؤلفـــة، وهـــو حدث يقع فى زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه شأنه شأن الحدث التاريخى، وهـــو تواصلى بهدف نقل معلومات ومعارف وتجارب المبدع إلى المتلقى، وهو تفـــاعلى فى تحقيق الوظيفة التواصلية، وإقامة العلاقات الاجتماعية بين الأفـــراد، وهومغلـــق وتوالدى فى آن واحد حينما تكون له بداية ونهاية، ويعتمد الحدث اللغوى المتوالـــد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية[١٩]٠

وثمة تداخل فى هذا التصور بين (العمل) و (النص) على خلاف مقـــولات (بارت) و(لوتمان) و(إيزر) و(فضل)، وكأن كلا من (كريستيفا) و (مفتاح) يحـــاول الاعتماد على الصوت الدال (النص) ليحمل التخصص الدلالى متفردا؛ إلا أن ذلـــك الأمر لا يخلو من قليل أو كثير من الالتباس، فضلا عن أن الاحتفـــاظ بـــالصوتين الدالين (العمل) و(النص) يحدث قدرا من التفاعل المنوط به تجليـــة تصـــور كـــل مصطلح على حدة٠

يبقى إذن تصور (بارت) على كونه أشد التوجهات منطقيه وإقناعـــا مـــن الوجهة الفنية لتأكيد هوية التخصص الدلالى لكل من (العمل) و(النـــص)، وتنطلـــق الدعوة إلى تمثلهما إيمانا بالتحول الجذرى فى مداخلات النقد الجديدة التـــى أوقفـــت على (العمل) عناية النص المغلق المرتبطة فيه الدوال بالمدلولات، حتى جعلت مـــن قراءته تفسيرا أيديولوجيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو نفسيا، ليـــس لـــه مـــن العـــالم الخارجى سوى المبدع والمجتمع واللغة الموقوفة على قدرواه من الاعتباطية تنتمـــى إلى التخصص الدلالى أكثر مما تنتمى إلى درجات أعلى من (الانحراف) بموجـــب هذه القراءة وسلطويتها التى جعلت منها عالما محسوسا وملموسا ومحددا، لابـــد أن تكون له نهاية تفسيرية طالما وقعت الفكرة قبل الكتابـــة وبلغـــت بعدهـــا ســـطوتها وأصبحت اللغة لا تطرح سوى معنى استهلاكيا يحقق دائرة التواصل المغلقة بيـــن المجتمع والمبدع ولغة التواصل٠ أما (النص) فهو كمجال منهجى تنعتق فيه الـــدوال عن المدلولات ولا تحده النهايات ولا التأويلات أو التقسيمات، إنه كمـــا يســـتخلص (صبرى حافظ) من مقولة (بارت)[٢٠]، إشارة مفتوحة علـــى عـــدد لا نـــهائى مـــن المعانى والدلالات المتفجرة والمتجددة والمستمرة، يعتمـــد (التـــأويل) لا (التفســـير)

وينتمى إلى مجال تناصى ولكنه يطيح فى الوقت ذاته بخرافة الأصول والمصـــــادر ولا يعترف بالأبوة، ويربط بين عملية الكتابة المتفجرة والقراءة الإبداعيـــة الخلاقـــة التى يصير معها التأويل متعة ولذة قد تصل إلى حد التطهير الإبداعـــى الأول، ثـــم هى تخلق شفافية لغوية لاتقل بأى حال من الأحوال عن تلك الشـــفافية الاجتماعيـــة التى يحققها (العمل).

ثم يبقى بينهما ذلك القدر المشترك من التفاعل المنوط به تجلية تخصصـــهما الدلالى، ثم تبقى كذلك تلك المرونة بينهما ريثما تنشط النظرية فيســـع كـــل منـــهما الآخر؛ على أن يظل (النص) هو النتاج المثمر والطرح المغدق لمداخـــلات النقـــد الجديدة فيما بعد البنيوية.

وعلى الرغم من ذلك فإن (كريستال) مازال يحتفظ بـــــ (النـــص) علـــى أساس من كينونة الإشارة اللغوية، فيشير إلى تصنيف النصوص إلى أنواع مثـــل : علامات الطريق، وتقارير الأنباء، والقصائد الشعرية والخطـــاب .. إلـــخ، ولـــم يحتضن من مناقشات علماء اللغة سوى تمييزهم بين (النص) و(الخطـــاب) حينمـــا يصبح الأول منتجا طبيعيا والثانى عملية حركية للتعبير والتفسير، وهناك اختـــلاف مشابه يرى (النص) كمفهوم ينطبق على البنية السطحية بينما (الخطـــاب) ينطبـــق على البنية العميقة، ومن وجهة نظر معاكسة قام البعض بتعريف (النص) كمفـــهوم مجرد و(الخطاب) من حيث واقعيته، ثم يشير إلى اتجاه آخر يقـــوم علـــى اعتبـــار (النصوص) حديثا طويلا يحتكر شخص واحد فيه الكلام[٢١].

أما (الخطاب) بمداخلته بين (العمل) و(النص) فى فعاليات عمـــوم الدلالـــة فيدخل هو الآخر فى البحث عن التخصص الدلالى فى ثنائية اللغة / الخطاب.

- اللغة / الخطاب Lasnguage / Discourse :

كلنا يعرف اللغة علىكونها تلك الوسيلة التى يتفاهم أو يتحادث أو يتخـــاطب بها الناس وفق ما سبق لهم أن اصطلحوا عليه من أصوات دالة لصـــور عينيـــة أو ذهنية معينة، ومن التحادث يكون الحديث والحدث ومن التخاطب يكـــون الخطـــاب والخطب، والخطب هو الشأن أو الأمر، صغر أو عظم، والخطب الأمر الذى تقـــع فيه المخاطبة والشأن والحال، والخطاب والمخاطبة، مراجعة الكلام[٢٢].

للفظ دلالته القديمة فى العربية إذن، وتدور التصورات حـــول ذلـــك فـــى القرآن الكريم[٢٣] بطلاقة اللفظ الدلالية وفق عموم الدلالة، حتى جـــاء (التـــهانوى)

وأدخل ذلك الخطاب) فى التخصص الدلالى كمصطلح ضمن مصطلحات الفنون على اعتباره توجيه الكلام على إطلاقه نحو الغير للإفهام، ثم نقل إلى الكلام الموجه الذى يعبر عنه بما يقع به التخاطب، ثم احترز فى ذلك من استخدام الحركات والإشارات ليقتصر الأمر على اللغة واشترط فيه إفهام السامع، وأخيرا استقر الأمر لديه على الكلام اللفظى أو النفسى الموجه به نحو الغير[٢٤].

من ثم فإن المصطلح فى العربية يركن إلى الخطب أو الحدث باعتماد ما يقع فيه التخاطب، ثم يشترط تجلى الذاتية فى الكلام فيما أسماه الكلام النفسى، وسوف نكتشف بعد قليل أن هاتين الركيزتين هما محور التصور الذى دار حوله الفكر البنيوى فى مداخلات النقد الجديدة، وعلى خلاف ما يفصل فيه (محمد عنانى) بين التصور القديم فى العربية، ونظيره كترجمة لكلمة Discourse الانجليزية[٢٥]، وإن كنا معه فى انسجامه بشكل أكثر وعيا فى منحاه المعاصر مع تجليات النظرية بشكل أكثر تحديدا ووضوحا ضمن رؤية منهجية شاملة.

ولأن (سوسير) كان ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات)؛ فقد فصلت (البنيوية) بين نظام هذه اللغة والحدث الخطابى الذى يتمخض عنه ذلك النظام، فوقعت ثنائية اللغة / الخطاب، لتعنى (اللغة) بالمخزون الذهنى الذى تمتلكه الجماعة، بينما يعنى (الخطاب) بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوى ليعبر عن فكرته[٢٦].

وكان علم اللسانيات هو الذى استفز المصطلح من ركدته ضمن الكتابات النقدية فى الإنجليزية فى توجهها نحو تحقيق عملية التواصل بعد ما استبانت تكون اللغة فى الواقع من جمل نحوية وحسب، وأن عملية التواصل هذه لا تتحقق إلا من خلال الربط والتماسك بين الواحدات فى إطار سياقى ليرد إلى هذا السياق فضل الإفصاح عن تصور مصطلح (الخطاب)، ذلك الذى تطور استنادا إلى المباحث الفلسفية فى علوم اللغة اتكاء على أن (الكلام) فعل لا قول، أو تعبير عن موقف يعنى بالخبر أكثر مما يعنى بالإنشاء، ليشمل تعريف (الخطاب) التوجه الأسلوبى ضمن إحدى تقنياته[٢٧].

وتبقى بذلك المداخلة بين (الخطب) أو (الحدث) فى تصور مصطلح (الخطاب) فى منحاه القديم فى العربية وتوجهات اللسانيات المعاصرة فى عنايتها بالإخبار فى صورة بناء يوحى بعقيدة معينة[٢٨]، لابد وأن ترد فى النهاية إلى توجه ذاتى يجمع بين مباحث الأسلوبيين فى نظرية (الأسلوبية) وتوجهها إلى البحث عن

الظواهر الأسلوبية التى تحقق مقولة المنشئ؛ وتصور (الخطاب) فى عنايته بذلك الجانب الذاتى الذى ينطوى على عقيدة أو توجه بعينه ينعكس بالضرورة على خصائص معينة تشمل خصوصية هذا النص أو ذاك، ثم تدخل أيضا فى هذه العقيدة مايمتد إلى جنس أدبى بعينه دون آخر.

وكما كان التحول من (العمل) إلى (النص) موازيا - عند (بارت) - لانتقال الفكر المجرد من (البنيوية) إلى (ما بعد البنيوية)، فإن (إيجلتون) يرى أن التحول عن (البنيوية) كان تحركا من (اللغة) إلى (الخطاب) "إذ إن (اللغة) هى حديث أوكتابة، منظور إليها (موضوعيا)، على أنها سلسلة من العلاقات بدون ذات. بينما (الخطاب) يعنى لغة (مدركة) على أنها منطوق Uherance تتضمن ذواتا متحدثة وكاتبة، وكذلك، من ثم، قراء ومستمعين، افتراضا على الأقل"[٢٩].

وهكذا صراحة ينضوى (الخطاب) على الانتقال باللغة إلى فعالية وظيفية تنهض على الحدث وتنعكس من خلال الذات المتحدثة على خصوصية التقنية والفكر، ولا ينطوى التصور بالطبع على المعنى السلبى للذاتية من الوجهة الفنية؛ بل على النقيض فإن (الخطاب) عند (فوكو) يشمل كل أشكال الحياة الثقافية وتصنيفاتها، وصولا إلى إخضاع هذه الحياة للنقد[٣٠]. فى حين يحصره (كودن) فى كونه "مناقشة تعليمية شفهية أو تحريرية فى موضوع فلسفى أو سياسى أو أدبى أو دينى. هو يرتبط بشدة ببحث أو رسالة"[٣١]، وليت (كودن) قرأ (للتهانوى)، أما (كريستال) فيشد فى عنايته بالخطاب من أزر المنطوق من اللغة الأشمل من الجملة، ويذهب فى معناه الأوسع إلى اعتباره وحدة سلوكية لها مكانة ممهدة نظريا فى اللغويات، وهو مجموعة من التعبيرات تشكل أى حادثة كلامية متعارف عليها، ويقصر المفهوم المنطقى للتصور على علم الدلالة فى بحثه عن نطاق الوحدات والموضوعات والمواقف .. إلخ التى يشير إليها حادث كلامى خاص. وفى هذا المعنى فإن محيط الخطاب فى الخطب مثلها قد يتوقع اختلافه (عادة) عن محيط Universe (الخطاب) فى الإعلان التجارى[٣٢]. ولعلنا يمكن أن نستشف من مقولة (كريستال) ما ينضوى عليه التصور بعناية بالجانب الحدثى (الواقعة الكلامية)، أما الجانب الذاتى فيندرج تحت خصوصية أخرى تحملها تجليات نطاق الوحدات، والموضوعات، والمواقف أو (مقتضى الحال) قديما أو (سياق الموقف Context of situation) معاصرا.

وبناء على التصور لدى (كريستال) فإن (ستابز) يرى أن (الخطاب) يوحى بعلاقة بين حالة أو حادثة والموقف الذى يوحى فيه لغويا بهذه الحالة أو الحادثة، ليفرق التعبير هنا بين الخبر والإخبار به بما يستجلى الفصل بين (القصة) و(الخطاب) بعدما عنى (الخطاب) بالمستوى التعبيرى للرواية لامستوى المضمون، أى عملية السرد لا موضوعه[٣٣].

ولعل الاضطراب الذى وقع للمصطلح عند (فوكو) و(فراو) فى إشارة (ليندانيد Lynda Nead) وكذلك ما وقع عند (باختين) ومن بعده (هوثورن)[٣٤]، هو ما أضفى بعض الضبابية على التصور حتى ألقى بظلاله على ترجمة (مجدى وهبة) للمصطلح إلى (الحديث) أو (الكلام الصحيح) أو (البحث والأطروحه) عن (Discourse) دون أن يقع على (الخطاب)[٣٥]، وكذلك ما فعلته (سيزا قاسم) حينما ترجمت المصطلح إلى (القول)[٣٦]، بمراعاة سياق الكلام للإشارة اللغوية دون مراعاة مصطلحية المصطلح، والأمر ذاته ما وقع لدى (أحمد زكى بدوى) حين ترجم Discourse إلى (الكلام الكتوب).

بيد أن الفعالية النسبية لجلاء التصور فى العربية مازالت تشكل مرجعا رئيسا لاحتوائه على الرغم من محاولة (إيستوب) تجريد التصور وإدخاله فى دائرة أوسع، فيرعى (الخطاب) على تعيينه الكيفية التى تنتظم بها الجملة اللغوية مع غيرها من الجمل لتكون نصا معينا هو ما نسميه (النص)، ثم يجعل من تضام النصوص وانتظامها فى علاقات ما يمكن أن نطلق عليه (الخطاب).

وكعادته فى محاولاته الدءوبة نحو السعى إلى ترسيخ الأصول وتوطيد المفاهيم يقف (جابر عصفور) أمام مصطلح الخطاب جامعا بين تجلى التصور فى العربية وتغايراته فى المنحى المعاصر، فيؤكد مع (إيستوب) على عناية التصور بالطريقة التى تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحد الخواص على نحو يفرد نصا مفردا أو على آخر تتآلف فيه النصوص لتشكل خطابا أوسع، وإذا كانت (اللغة) عند (إيجلتون) سلسلة من العلامات بدون ذات؛ فإن الأمر يستوجب عند (جابر عصفور) ألا يتوقف عند إمكانية وصف (الخطاب) بأنه مجموعة من العلاقات دون التأكيد على وجود الذات، أما وصفه بأنه مساق من العلاقات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض متعينة، فهو وصف يمكن أن نستشف من خلاله حلول الحدثية والذاتية، ومن هنا تأتى مشروعية انتقال المركزية من مفهوم (اللغة) إلى مفهوم (الخطاب)، وذلك ما عاد وأكده (جابر عصفور) فى

قوله "وإذا كان التركيز على (اللغة) يعنى التركيز على الكلام أو الكتابة التى ينظر إليها موضوعيا بوصفها سلسلة الأنساق التى لا تنضوى على ذوات؛ فإن التركيز على (الخطاب) يعنى التركيز على اللغة من حيث هى (نطق) أو تلفظ، مما يعنى إدخال الذوات الناطقة فى الاعتبار . ومن هنا يتخذ (الخطاب) معنى متميزا فى كتابات تنتمى إلى تشكل واحد، يتشكل على نحو دال فى التاريخ، بل على نحو يغدو معه (الخطاب) جزءا من التاريخ – جزءا هو بمثابة وحدة وانقطاع فى التاريخ نفسه"[٣٧].

للتصور على هذا الأساس توجه نصى مفرد، وآخر من خلال تتضام النصوص فى نظام أو نسق معين، وقد أفرز التوجه الأول طرحا نظريا فكريا جديدا كنتاج طبيعى لاستجلاء التصور وتبلور فى نظرية (تحليل الخطاب Discourse Analasis theory) التى فتحت حقلا جديدا فى مجال البحوث اللسانية الاجتماعية، حينما يحاول الباحث تبيان الوجوه الدلالية والاجتماعية العميقة التى يعبر عنها من خلال بنى لغوية ونحوية فى سياقات معينة، والكيفية التى من خلالها تتم عملية صياغة الخطاب بأنواعه، وكذلك الكيفية التى من خلالها يتم تأثير النشاطات الذهنية الداخلية على السلوك اللغوى وغير اللغوى[٣٨]. وعلى الرغم من استفادة هذه النظرية من مناهج عديدة للأسلوبية؛ إلا أنها تصبح أكثر إفادة فى معالجتها تلك النصوص الإبداعية التى دخلت فى فلك النظرية المجرد حتى تمثلت نظرية الإبداع الأول نظرية النقد فى طرح المنشئ مرتبطا بالحدث والذات مثل ما طرحه (محمد مفتاح) فى تحليل الخطاب الشعرى.

أما الجانب الثانى من التصور فإنه قد أفسح المجال بشكل أفضل لدراسة الأجناس الأدبية دراسة منفردة، وكذلك الظواهر الفنية الكبرى التى قد تقع مترامية بين هذه الأجناس، لتتجمع على منهج مشروع له أطره وثوابته، وذلك ما تجلى فى دراسة (الخطاب) لمجموعة نصوص عند مبدع واحد أو مجموعة مبدعين لهم من الاختلاف والاتفاق ما يجمعهم على وحدة واحدة أو توجه نظرى واحد، كالمكان، أو الزمان، أو الصياغة، أو الصورة الفنية .... إلخ، ومثله ما وقع فى دراسة الخطاب الشعرى عند (محمد عفيفى مطر) (دكتوراه – عبد السلام سلام، آداب الزقازيق سنة ١٩٩٥)، كذلك ما حاول التنظير له (خوسيه إيفانكوس) فى (نظرية اللغة الأدبية)، وحينما يعرض (محمد برادة) للخطاب الروائى يؤكد على أن ثمة تواصلا بينه وبين نظيره فى الأجناس الأدبية الأخرى، ومع ذلك فإن الخطاب

الروائى "تتضح معالمه وخصائصه وهو فى حالة اشتغال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف بحسب فهم الروائى لتلك المكونات والإمكانات، وأيضا بحسب فهمه لتاريخ جنس الرواية وعلاقتها بالأيديولوجيا"[٣٩]، أى أنه عالة على المنشئ فى جميع الأحوال.

– اللغة / الكلام Language / Parole :

على المستوى النظرى أيضا، يمكن اعتبار اللغة نظاما من الإشارات الاعتباطية التى يتم بواسطتها التعاون بين أفراد المجتمع[٤٠]، إلا أنه على المستوى التقنى والمنهجى فإننا نصبح بصدد لغة مكتوبة، وهذه اللغة تشكل مجموعة من العلاقات تحدد نسق هذه الكتابة؛ لذا استوجب الأمر الفصل بين تقنية هذه العلاقات كخاصية اجتماعية شاملة، وتقنية السلوك الفردى التى تفقد معياريتها حال التأصيل لهذه العلاقات، ومن هنا اصطلح على التوجه الأول بـ (اللغة) وعلى التوجه الثانى بـ (الكلام)، لينتقل اللفظ فى الحالتين من عموم الدلالة إلى التخصص الدلالى من خلال تلك المجادلة بين (اللغة) و (الكلام)، وفى الوقت ذاته ينتفى تماما أى تخاطر بالمرادفة بينهما.

ويعلل (كولن) ذلك المنحى فى أن ثمة مشكلة تنشأ من صعوبة احتواء بعد (الكلمة) فى شكل نظرية، على الرغم من أن هذا البعد يستمد قوته من نظام اللغة، بل ويعيش داخل بنية اللغة ذاتها، وهذه البنية تنطقه فى شكل كلام، وتظل هذه الكلمة كما هى نوعا من الأنواع اللغوية كما قال (روبنسون كروزو)[٤١].

وكان (سوسير) قد درس (اللغة) باعتبارها حقيقة اجتماعية موضوعية، و(الكلام) باعتباره نطقا عشوائيا لا يقبل التنظير ويقوم به الفرد المفرد، لتصل حتمية الفصل بين هذه (اللغة) وذلك (الكلام) إلى حد النظرية التى " تفترض مسبقا أن الكلام Parole، أو النطق الفردى، هو فردى فعلا، بدل كونه حتميا أمرا اجتماعيا و(حواريا) يربطنا بمتحدثين ومستمعين آخرين فى مجال كامل من القيم والأغراض الاجتماعية"[٤٢].

إن (اللغة) كأداة تواصل وكنظام من العلاقات أو (العلامات) الخالصة والخاصة بمجموعة تواصلية واحدة لا يمكن احتواء تقنيتها وقوانينها ومعياريتها مالم يتم الفصل فيها بين الظواهر العامة والظاهرة الخاصة، أو بين الأنظمة المترابطة والنظام الناتئ؛ لتصبح الوحدة اللغوية غير متمتعة بقيمة مستقلة خارج

هذه العلاقات الاجتماعية المنبنية على التواصل، وتخرج من دائرتها كل ما ينضوى على توجه فردى منبت عن هذا النظام. وهنا لا تصبح (اللغة) مجرد صوت دال تعادلى بقدر ما تصبح قيمة معيارية تحدد مستوى (الخطاب) ما أمكن أن يفضى من شروع فى دخول عالم التواصل، وفى الآن ذاته فإن (الكلام) أيضا يصبح قيمة فردية أخرى ترفض الخنوع لمعيارية (اللغة) ذاتها لوقوعه على التباين ليندرج تحت الخروج عن ذلك الكيان الاجتماعى إلى فروق قد لا ترقى إلى أن تمس جوهر (اللغة)، على أنه يمكن أن يبلغ الشطط التصورى لذلك (الكلام) حدا يتجاوز المعيارية الوضعية إلى تجاوز (اللغة) وانحرافها الفنى، فقط، لأن هذا مجال منوط بـ (الكلام) وحده تحقيقه.

من ثم فإن التصور ينحصر فى مجال المجادلة الثنائية بين كل من (اللغة) و(الكلام) من حيث معيارية الظواهر، ولم تتبن أى من النظريات النقدية هذه المجادلة على غير ماهى عليه من احتوائها ضمن التأصيل لحقل المعرفة اللغوية للغة أو للغات معينة، حتى البائدة منها، بالفصل بين ما لهذه اللغة من (لغة) و(كلام)، وإن كان ذلك لا يمنع أن يصبح ذلك الأصل اللغوى أصلا فنيا؛ بل قد يكون ذلك هو أساس تفعيل النص، كما وقع فى (الأدبية) و(الشعرية).

وكأن (الجاحظ) كان معنيا بتصور مصطلح (الكلام) بشكل لافت فى إدارة ذلك الحوار الشيق على لسان (إبراهيم بن السندى) فى حكاية (الخرسانى) الذى حين مر عليه رجل وألقى السلام، فرد، ثم قال : هلم عافاك الله، فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعا، دخل معه فى مجادلة ليصرفه من خلال حديث الفلسفة والمنطق الصورى عن أن يأتى ملبيا دعوته لتناول الغذاء معه لمجرد أنه رد عليه السلام فيقول "وإن كنت آكل فهنا أيين آخرين، وهو أن أبدأ أنا فأقول هلم، وتجيب أنت فتقول هنيئا، فيكون كلام بكلام، فأما كلام بفعال وقول بأكل فهذا ليس من الأنصاف"[٤٣]، وكأن، هذا (الكلام) خارج حدود التأصيل وخارج حدود التواصل الاجتماعى، ليبقى مجرد ظاهرة فردية من سمت ما قال (الخرسانى) ولا تستوجب الخضوع للتواصل مع (الرجل المار).

إن ثنائية (اللغة / الكلام) تنضوى عند (سوسير) على الفصل بين ماهو اجتماعى وما هو فردى وبين ما هو جوهرى وما هو ثانوى وعرضى إلى درجة ما. فليست اللغة وظيفة الفرد؛ بل هى نتاج ما يهضمه منها بصورة سلبية لا يدخل التفكير فيها إلا من قبيل التصنيف فقط، بينما (الكلام) على العكس من ذلك، فهو

يجسدها فعلا فرديا وعقليا مقصـــودا بمعنـــى خضوعـــه لمعـــايير فرديـــة ترتبـــط باستعمالات الشفرة اللغوية للتعبير عن فكرة، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التـــى تجلى هذه الاستعمالات، وكما يقول (سوسير) "اللغة تختلف عن الكلام فى أنها شـــئ يمكن دراسته بصورة مستقلة، فاللغات البائدة (الميتة) مع أنها لم تعد تســـتخدم فـــى الكلام، نستطيع بسهولة أن نتعلم أنظمتها اللغوية، فنتخلص من بقية عناصر اللســـان الأخرى، بل إن علم اللغة لا وجود له إلا إذا أقصيت العناصر الأخرى"[٤٤].

ويعقب (جابر عصفور) على مقولة (سوسير) هذه بأن الثنائية المصطلحيـــة يقصد بها التمييز بين نسق مجرد يتمثل مجموعة القواعد والمعايير التى تسم لغة مـــا عن غيرها من ناحية، ومن ناحية أخرى التجسيد المادى لهذا النسق فى الممارســـة الفعلية للأفراد فى إطار ينبت عنه ما يخرج عن هذه المعايير فـــى آليـــة الوضـــع، ويصبح كيانا فعالا فى تجلية ما استقر عليه فى آلية التداول[٤٥]، وبمعنى آخر فـــإن (الكلام) الذى لم يؤخذ فى الاعتبار حال التقعيد اللغوى على اعتباره ســـلوكا فرديـــا لايصل إلى حد الظاهرة، هو ذاته الذى أصبح تجسيدا حيا لفعالية هـــذه (اللغـــة) – وفق تعقيب (جابر عصفور) – وهو أيضا ما يجليه (تمام حسان) بقوله "الكلام عمـــل واللغة حدود هذا العمل. والكلام سلوك واللغة معايير هذا الســـلوك. والكلام نشـــاط واللغة قواعد هذا النشاط. والكلام حركة واللغة نظام هذه الحركة. والكلام يحـــس بالسمع نطقا والبصر كتابة واللغة تفهم بالتأمل فى الكلام. فالذى نقولـــه أو نكتبـــه كلام، والذى نقول بحسبه ونكتب بحسبه هو اللغة. فـــالكلام هـــو المنطـــوق وهـــو المكتوب واللغة هى الموصوفة فى كتب القواعد وفقه اللغـــة والمعجـــم ونحوهـــا. والكلام قد يحدث أن يكون عملا فرديا ولكن اللغة لا تكون إلا اجتماعية"[٤٦].

وكأنهما على الرغم من الفصل بينهما كيان واحـــد، ولا يمكـــن أن نجلـــى تصور أحدهما دون الآخر، وأيضا لا تتحقق فعاليـــة أحدهمـــا دون الآخـــر إلا أن تقع(اللغة) كأصل معيارى، ويجب ألا تفهم هذه التفرقة عند (سوسير) على أنها نفـــى للوقائع اللغوية الجزئية نفيا تاما من دائرة الاهتمام اللغوى، لأن ذلك – كمـــا يقـــول (شكرى عياد) مستحيل بداهة "إذ إن القوانين العامة لا يمكن استخراجها إلا من هـــذه الوقائع الجزئية، وإنما الذى ينفيه (سوسير) هو الفروق التى تظهر فى هذه الوقـــائع، لأنها لا تمس جوهر اللغة"[٤٧]، على الرغم من أن هذه الفروق للتعبيرات المنطوقـــة تخرج عن متحدثين فرادى فى مواقف حقيقية غير أنها تختلف عـــن نظـــام اللغـــة الجمعية لمجتمع ناطق[٤٨].

وفى محاولة الافصاح عن التخصص الدلالى للمصطلح يضيف (المسدى) إلى ثنائية التصور بين (اللغة) و(الكلام) مصطلحا آخر هو (اللسان)، وينتهى إلى أن (اللغة) مفهوم كلى، و(اللسان) مفهوم نمطى، و(الكلام) مفهوم إنجازى، وينحصر التصور وفق التصنيف فى كون (اللغة) جنسا و(اللسان) نوعا، و(الكلام) شخصا، "فتصور اللغة يجسم صورة القانون، ولسان الجماعة يشكل نموذج العرف، أما كلام الأفراد فيشخص مثال السلوك"[٤٩].

ويعول البعض على لغوى (مدرسة براغ) بعث وإحياء هذه الثنائية المصطلحية تواصلا مع (الشكليين الروس) فى تفريقهم بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية باعتمادهم (الأدبية) و(الشعرية) التى رأوا فيها إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالاتها وإنعاشا لها من خلال الإيقاع الشعرى بعد أن تجمدت وتحجرت فىواقعها اللاشعورى، ذلك أن "اللغة الشعرية ليست (درجة) من درجات اللغة العادية، كما أنها ليست نوعا خاصا من هذه اللغة العادية، وإنما هى (كيفية) خاصة فى التعامل مع اللغة العادية بذخيرة كلماتها وقواعد صرفها ونحوها. هذه الكيفية هى أساس تلك الماهية. وهذه الكيفية هى الفيصل فى الفروق بين آلية التواتر فى النظام اللغوى العادى وفاعلية الخلق فى النظام اللغوى الشعرى"[٥٠]، ففرق (البراجيون) أيضا فى مستوى ثان بين اللغة والواقع، واعتبروا الأولى نظاما كليا، وأخضعوا الثانى لمعطيات الأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية حتى استوت لديهم هذه المجادلة على ثنائية اللغة / الكلام وفق منحاها المشار إليه آنفا، على أن يفضى ذلك التفاعل إلى تمثل نظرية جديدة للغة الأدبية باعتبار خصوصيتها عن لغة الحياة اليومية[٥١].

ووفقا لهذا المنظور يمكن أن نتمثل اتساعا للتخصص الدلالى فى مصطلح (اللغة) يشى بعمومية انضوائه على علية فنية تتجاوز ما يمكن أن يفلت من الرصد إزاء مستويات (الكلام) كعرض يروح ويجئ فى الوقت الذى تنعم فيه (اللغة) بثبات الجوهر على أساس من الرقى الفنى المطلق بما يحقق النص فى ذات هذه (اللغة) ويعطى مشروعية تقنية لمداخلات النقد الجديدة، خاصة (الشعرية Poetics).

ذلك على وجه الخصوص ما حدا بـ (تشومسكى) لأن يوازى بين مصطلحى (اللغة) و(الكلام) عند (سوسير) بمصطلحين آخرين هما (القدرة Competence) و(الأداء Performances)، لتتصل (القدرة) بالنظام الكامن فى قواعد ومعايير السلوك اللغوى التى تتحكم فيه وتوجهه وتحوى معرفته الضمنية

وفق حاجة المتكلمين داخل النسق اللغوى، أما الأداء فيصبـــح تجليـات الظـاهرة الناتجة عن هذه القدرة[٥٢]. ومن ثم يتعانق المصطلحان (اللغــة) و(الكـلام) أكـثر فأكثر، ونتمثل فعالية (الكلام) كأداء، و(اللغة) بما لها من قدرة على تجليــة فعاليــة هذا الأداء حتى يتمثل العرض الجوهر. على أن يظل (الكلام) خصوصية (منشــئ) تنقطع عن التأصيل اللغوى والتواصل الاجتماعى، بينمــا (الخطــاب) خصوصيــة منشئ تعتمد الاتصال فى المقام الأول وتخضع للتأصيل ضمـــن معطيـات اللغــة المعيارية والمنحرفة.

– الكتابة / القراءة Writerly / Readerly :

الأصل فى الكلمة الإشارة اللغوية المفردة؛ فى مقابل القـــراءة Reading، والكتابة Writing، ولكنى آثرت أن احتفظ بـــالصوتين الداليـن فـى الإنجليزيـة والمترجمين عن الفرنسية من Cripitble, Lisible، بوضعهما فى الســياق نفســه باشتمال نصوص القراءة (السلبية) ونصوص (المشاركة فى الكتابة Readerly and writerly texts)، كما فعل (محمد عنانى)، بما يوازى ســياق المصطلحيـن فـى الفرنسية كما وقعا فى كتاب (بارت) S/Z[٥٣].

وفى جميع الأحوال فإن عنايتنا فى خلاص اللفظ من عموم دلالة الإشـــارة اللغوية إلى التخصص الدلالى فى المصطلح من خلال الصوت الدال العربى نفســه (الكتابة) و(القراءة).

ارتبط مصطلح (الكتابة) إلى حد كبير يتجلى مفهوم نظرية (البنيوية) حتـى كاد يصبح تصورا لتحديد هوية الأدب، وصار موازيا للعملية النقدية ذاتها، وكأنمــا غدا وسيلتها التقنية لتجلى (قراءة) النصوص[٥٤]، ولعل اضطراب التصور النظــرى بين مرحلة (البنيوية) وما بعدها وما اعتراها من تداخل قد ساهم إلى حد كبير فـــى اضطراب نسب المصطلح إلى (البنيوية) أو (التفكيكية)، إلا أن ما يمكن أن يســتقر عليه هو منازعته بين كل من (دريدا) و(بارت)، وفى الوقــت الــذى ينســب فيــه المصطلح (محمد عنانى) إلى (بارت)[٥٥]؛ فــإن (جــابر عصفــور) ينســبه إلــى (دريدا)[٥٦]، غير أن كليهما يجتمعان إلى حد كبير على منحى التصــور، ومعنــى ذلك هو أن ينصرف إلى مرحلة (ما بعد البنيوية) وإلــى (التفكيكيــة) علــى وجــه الخصوص.

ويشير (جابر عصفور) إلى أن المصطلح ينهض على التمييز بيـــن اللغـــة من حيث كونها أصواتا مسموعة ومنطوقة ومن حيث كونـــها علامـــات أو نقوشـــا مرئيـــة ومكتوبـــة، ولأن اللغـــة المنطوقـــة تـــنزع إلـــى (مركزيـــة اللوجـــوس Logocenterism) بأسبقية المشافهة وحفظها للتراث؛ فإن (الكتابة) تـــأتى لتحطيـــم ذلك التأثير الطاغى وعلية الأصل الواحد الثابت، لتتبدى الكتابة أصلا بعدما كـــانت تابعا، ثم هى تسعى لتحطيم مركزية البنية حتى لا تنغلق على دال مركزى أملا فـــى البحث عن القيم الخلاقة فى تقنية هذه الكتابة باعتبارها الأصل الممكن للغة، ومـــن ثم فهى لا تنغلق على معنى ثابت بل تنفتح على معان متجاوزة أبدا ودائما لا تبقـــى على فواصل أو حدود[٥٧].

والمعنى ذاته ما يؤكده (محمد عنانى) فى عنايته بنص (بارت) الذى يقـــول "نص الكتابة حاضر أبدا، ولا يمكن أن تفرض عليه لغة لاحقة (وإلا جعلته ينتمـــى حتما إلى الماضى)، ونص الكتابة نحن الذين نكتبه قبل أن تتعرض حركـــة العـــالم اللانهائية - إذا اعتبرنا العالم عملا دائبا لا كيانا ساكنا - لمن يجتازهـــا ويقاطعـــها ويوقفها ويعيد تشكيلها من خلال نظام مفرد (مثل الأيديولوجيا أو الرتبة النوعيـــة أو النقد) وهو النظام الذى يحد مـــن تعـــدد المداخـــل، وفتـــح الشـــبكات، ولا نهائيـــة اللغات"[٥٨].

ويبدو أن الحيرة ذاتها وقعت عند (إيفانكوس) الذى وقف هو الآخـــر أمـــام (الكتابة) عند (بارت) و (دريدا)، غير أنه عند (بارت) لا يـــرى ســـوى (الكتابـــة) باعتماد الدوال الفارغة، بالرغم من مدى فعالية (العلاماتيـــة) فـــى هـــذه (الكتابـــة) عنده[٥٩]، ثم ينتهى إلى أن (الكتابة) - عند (بارت) - ليست أداة اتصال، وإنما هـــى فوضى كاملة تعارض الكلمة (العلامة) الفارغة التى ليس فيها شـــئ لـــه دلالـــة إلا حركتها[٦٠]. أما عند (دريدا) فـــ (الكتابة) "هى الانتقال غـــير المنتـــهى للمدلـــول، الذى يجبر اللغة على أن تكون مجموعة من النصوص لا يتم تحديدها إلا من خـــلال نصوص أخرى. إنها مكان الغياب، نهاية ميتافيزيقا الحضور، ومع (الكتابة) يقطـــع الرابط الطبيعى بين الصوت والمعنى ولا يتولد إلا إنتاج (آثار مستبدلة)، تقوم علـــى علاقات غير مسببة إزاء المدلول"[٦١].

وكما سبقت الإشارة، فإن الأساس الفلسفى للكتابة عند (دريدا) ينهض علـــى مقولة الإرجاء والاختلاف بما يحقق فلسفة النظرية (التفكيكية). وقد كانت الكتابـــة فى درجة الصفر هى محور التوجه الفلسفى عند (بارت) الذى يحقق فلسفة النظريـــة

ذاتها، وكان التوجه لديهما منطلقا من الأصل الذى وضع أساسه (لاكان) بعتق الدال عن المدلول، حتى جاء ما وقع عند (دريدا) و(بارت) إلى حد ما تنويعا على لحن واحد، حتى أن الكتابة فى درجة الصفر عند (بارت) لم تكن معنية إلا بتحرير الكلمة وإطلاق قيدها إلى درجة اللامعنى أو درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضى الكلمة وتاريخ سياقاتها المتاحة مع النص، ومن مستقبلها وما يمكن أن يوحى به[٦٢]، على خلاف ما يزعم (إيفانكوس)٠

أصبح مصطلح (الكتابة) إذن أحد تجليات نظرية (التفكيكية)، وأحد حوارييها الذى تبنى دعوى النظرية من خلال تصوره، وعلى النقيض يقع مصطلح (القراءة) لينضوى على قيمة سلبية كما انضوت (الكتابة) على قيمة إيجابية، ولأن هذه (الكتابة) تعنى بقارئ يساهم فى إنتاج الدلالة؛ فإن ما عداها من كتابات لا تحقق القيمة ذاتها تصبح قرينة (القراءة)، لتنص فحوى المصطلح على النص المنغلق[٦٣]، الذى ينكفئ على معنى ثابت تقوى فيه العلاقة بين الدوال والمدلولات حتى تبطل إزاءه فعالية (التناصية) ويبقى على سلبية القارئ وانطياعه خلف سلطوية المعنى والقيمة الطاغية التى تحتفل بعبقرية المبدع وموت القارئ، على النقيض تماما من مصطلح (الكتابة) المعنى فيما بعد البنيوية بميلاد القارئ على حساب موت الشاعر، وكأن المصطلحين وجهان لعملة واحدة هى النظرية فيما بعد البنيوية، أو التفكيكية على وجه الخصوص٠

ثم يدخل بعد ذلك مصطلح قارئ / قراءة Reader / Reading فى مجادلة أخرى للتخصص الدلالى تحتفى بالقراءة الإبداعية التى تتواصل مع مصطلح (الكتابة) فى (التفكيكية) على النحو الذى يحكم إغلاق الدائرة بين المبدع والنص والقارئ، ولا شك أن هذه القراءة سوف تنهض على المعايير ذاتها التى شكلت معيارية الكتابة الإبداعية، لأن هذه (القراءة) فى واقع الأمر ما هى إلا نوع آخر من هذه (الكتابة) التى يفترض فيها هى الأخرى أن تفسح المجال لـ (قراءة) أخرى، هى (كتابة) أخرى وهكذا دواليك٠

لقد أصبحت للقراءة نظريتها فى البنيوية وما بعدها، وانطلاقا من مفهوم اللغة عند (سوسير) و(القدرة) عند (تشومسكى) صارت (القراءة) عملية تفاعل بين الأنظمة اللاواعية التى تنطوى على ذات القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية أخرى، وأصبح للقارئ دور كبير فى تجسيد شفرات القراءة التى تجمع بين وعيه

ولاوعيه، وبين ثقافته ولاشعوره فى آن واحد على نحو يساهم إلى حد كبير فى أنتاج المعنى مستغلا فى ذلك تلك الطاقة الكامنة فيه لخلق إبداع تحقق فيه ذاته، وتؤكد مقولة (بارت) بأن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف[٦٤].

وقد تقع (القراءة) على قراءة كشفية Symptomatic كما يطلق عليها (ماشيرى) لا تبتغى كمالا فى المعنى بل ثمة غيابات تتضافر أو تتناقض دلالتها إلا أنها تجادل أيديولوجية النص لتفصح عن مكنونه الذى يحقق نظرية النقد الأدبى[٦٥]، أى أن (القراءة) أصبحت قيد النظرية التى تحكم مسارات العملية النقدية، لذلك وقعت لدينا القراءة الثانية[٦٦]، والقراءة الاستنساخية[٦٧]، والقراءة الاستنطاقية[٦٨]، كمحاور متعددة تدور كلها حول التصور الإيجابى لـ (القراءة)، ولا تتجافى مع التخصص الدلالى الذى وصل إليه مصطلح (القراءة / الكتابة) فى (التفكيكية) التى تعتمد (القارئ المثالى Adeal Reader) عند (ريفاتير)، أو (القارئ النموذج Model Reader) لدى (إمبرتو إيكو) "وهو ذلك القارئ الذى يفرزه النص وتتمخض عنه القراءة، مما يجعله قادرا على أن يحرر المقروء من قيود المؤلف الفعلى والقراءة الأحادية، ويعطى النص حقه فى التعدد والتفتح. ومن ثم فإن (القارئ النموذج) يتعامل من خلال (النص) مع (مؤلف نموذج) وهذان المفهومان (النموذجيان) يجعلان القراءة إنتاجا وتوليدا حيا لنص متحول وغير ثابت"[٦٩].

ومن ثم كانت المجادلة بين (القراءة / الكتابة) فى تخصصهما الدلالى على حالتيهما من المزاوجة إزاء الطرح التصورى الذى يقترن بتجلى التقنية الفنية للنظرية المجردة بشكل أو بآخر، إلا أنه لا يمكن تمثل هذه النظرية إلا من خلال تأكيد ذلك التخصص الدلالى لمزاوجة المصطلحين. وعلى هذا الأساس حاول (ريفاتير) من خلال تتبع سلسلة من القراءات أفضت بالضرورة إلى اعتماد الكفاءة اللغوية والأدبية؛ أن يؤصل (للقراءة التأويلية) التى انصرفت إليها كل محاولات الخروج فى (ما بعد البنيوية)، حتى أن النقد الأدبى فيها أصبح قراءة تأويلية فى المقام الأول، وفى المقام الثانى تنزع إلى ما يمكن أن يفضى إليه النص من توجهات مختلفة تبعا للجذر المنهجى الذى تنتمى إليه سواء أكان (علاماتيا) أو (تناصيا) أو (تفكيكيا).

ثم تبقى علاقة المجادلة قائمة بين الإشارة اللغوية والمصطلح، لكل مـــن : العمل، والنص، واللغة، والخطاب، والكـــلام، والكتابـــة، والقـــراءة، حتـــى تفـــرغ مداخلات النقد الجديدة كل ما فى جعبتها على ساحة التداول والشيوع، ويبلغ اللفـــظ المصطلحى قدره من القناعة بفعالية العمل بذلك التخصص الدلالى الجديـــــد، أو أن تناهضها نظريات أخرى سابقة أو لاحقة، فتعيد اللفظ سيرته الأولى أو تدخلـــه فـــى مخزون الثقافة الراكدة، غير أنه فى جميع الأحوال تنشط هذه القضية - أردنا أو لـــم نرد - فى معترك التداول ولا يشفع لها سوى التزييل الإيضاحى المستمر لفحـــوى التخصص الدلالى لمثل هذه المصطلحات التى لم يستقر أمرها بعد.

ثانيا : المشترك اللفظى وتباين التصور

(الشعرية والشاعرية) ، (الدراما)

الاشتراك اللفظى Homonymy أحد توابع ظاهرة الترادف فى اللغة، وهو معنى بتداخل فى الصوت الدال والتصورات بين الإشارات اللغوية وبعضها البعض، وكما يقول (ديفيد كريستال) فإنه يعنى أن هناك كلمتين أو أكثر لهما الشكل اللغوى نفسه[٧٠]. ويرد (تمام حسان) هذه القضية إلى اختلاف الاستعمال باختلاف القبائل، وقد يدخل فيها تداخل الحقيقة والمجاز، "والواقع أن هذه المعانى المختلفة للفظ الواحد لا تتساوى فى شهرة الاستعمال .... فيقر فى نفس المتكلم أو السامع أن هذا المعنى الشهير هو الأصل، وأن المعانى الأخرى أقل منه ارتباطا بهذا اللفظ"[٧١].

وتنتقل الظاهرة اللغوية ذاتها من الإشارة اللغوية إلى المصطلح من خلال آلية التحول ذاتها حال اضطرابه وعدم استقرار التواطؤ والشيوع عليه، فيحدث نوعا من الاسترجاع المستمر لتوثيق الشرعية بين المصطلح والإشارة اللغوية، وحتى إذا تبنى ذلك أكثر من جماعة بشرية فى أزمنة معينة فإن التغايرات تتجادل بين الأصوات الدالة والتصورات مع اختلاف النظريات أو مع تغايرات الزمن حينما تحاول روح العصر أن تبث فى المصطلح روحا جديدة قد تخرجه مما استقرت عليه جماعته الأولى إلى ما يناسب تلك الجماعة الثانية؛ لنقع على صوت دال واحد يفضى إلى أكثر من تصور مصطلحى شأن الحال مع مصطلح (الأسطورة)، وكذلك مصطلح (الموضوعية) الذى يقول فيه (المسدى) بتزاوج فهمه الشائع مردودا إلى الموضوع، والموضوعية، كاعتراض على أن يصل النقد إلى الإفضاء بحكم فى شأن الأدب، أو ما يجعل هذه الموضوعية رديفا للانحياد ومن الحياد جنيسا للانسلاخ من المسئولية[٧٢]. وهذان النموذجان على وجه الخصوص هما أشد تمثلا للظاهرة، والأول مطروح للنقاش ضمن قضية أخرى هى أعنف جدلا مع التواطؤ والشيوع، والثانى قد استقر إلى حد ما على الحيادية، ليحاول البحث طرح نماذج أخرى لما تزل على اضطرابها بمداخلات الصوت الدال بأكثر من تصور، وتتمثل فى : (الشعرية والشاعرية) و(الدراما).

- الشاعرية Poetic والشعرية Poetics :

(الشاعرية) إحدى الإشارات اللغوية التى عرفها النقد العربى قديمه وحديثه قبل أن تتجلى نظرية (الشعرية Poetics) كإحدى مداخلات النقد الجديدة متمثلة

تقنية (الأدبية) ومحققة مستوى منهجي يقوم على دراسة النص الأدبى أيامـــا كـــان، قصيدة، رواية، قصة قصيرة، ومع ذلك فإن البعض ضرب بهذه الإشارة اللغويـــة - التى ارتقت فى وقت ما من تاريخ النقد الأدبى العربى إلى حد المصطلح - عـــرض الحائط وراح يجعلها صوتا دالا عربيا مقابلا لمصطلح Poetics فى الإنجليزيـــة، حتى أصبح لدينا ذلك الصوت الدال معنيا بتصوره فى النقـــد العربـــى، وتصـــوره المضاف بعد ترجمة Poetics إليه شاملا النظرية الأدبيـــة، وذلـــك علـــى خـــلاف مصطلح (الشعرية) الذى استقر بتصور أوحد على (Poetics)٠

ومن خلال (مفهوم الشعر) استطاع (جابر عصفور) أن يجلى التصور فـــى النقد القديم، حينما أشار إلى الربط بين (الشاعرية) والقدرة على التشبيه عنـــد (ذى الرمة) محملا التصور على قدرة الشاعر على إنتاج الشعر كصفة ترتبط بالشـــاعر وتخضع فى كل الأزمنة لمعيارية الشعر[٧٣]، والأمر ذاته ما أجلاه أيضا عند (ابـــن رشد) فى إشارته إلى التصوير المجازى الذى لم يبق بعده من (شـــاعرية) ســـوى الوزن فى مثل (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح)[٧٤]٠

وذهب المصطلح المذهب ذاته فى كتابات رواد عصر التنوير فى مصـــر حتى وجدناه فى كتابات (إسماعيل مظهر) (١٨٩١ - ١٩٦٢)، وكذلك (إســـماعيل أدهم) الذى يحصر تصور (الشاعرية) فى قوله : "إن التعبير عن الشاعرية هو كـــل أغراض الشاعر"[٧٥]، ويقول "إن الشاعرية تبدو بكل معانيها فى (القطعة الشـــعرية)، من حيث تصب الشاعرية فيها معانيها المستنزلة من الموضـــوع الـــذى تنســـحب عليه٠ وهكذا يتبين معنى كون الشاعرية تبدو فى منحى انســـحاب الشـــاعر نحـــو الحياة"[٧٦]٠

إنها إذن خاصية إبداعية مردودة إلى الشاعر، وقد ظل التصور يدور فـــى ذلك الفلك معتمدا نظرية (الإلهام) ومعتبرا هذه (الشاعرية) قيمة فنية عليا يمكـــن أن ترقى عند شاعر دون آخر بما يستطيع أن يمس بـــه جوهـــر الشـــعر مـــن (وادى عبقر)، أو ما يقدر على الاتيان به دون غيره كإعجاز قولى، وكان من الطبيعـــى أن يبحث الناقد عن (شاعرية) الشاعر بدلا من شعرية الشعر حـــال ارتبـــاط الـــدوال بالمدلولات، وبتبعية الناقد يتخلق تقديس الشاعر، ويصبح ذلك النـــاقد أحـــد ســـدنته الذين يقومون على توطيد سلطة الإلهام وفق المنحى الانطباعى فى التناول، ووفـــق قدرة الشاعر على تفعيل وحداته من خلال العناصر الفنية المختلفة، والتـــى يعتـــبر (محمد مندور) الطابع القصصى - على سبيل المثـــال - أحدهـــا، ويشـــترط فيـــه

امتزاجه بوجدان الشاعر حتى يعطيها طابع (الشاعرية)، ويقول "وحتـــى لا يطغــى عنصر القصص على عنصـــــر الوجـــدان الـــذى ســـيظل أبـــدا الطـــابع الممـــيز للشاعرية"[٧٧].

من هنا أصبحت (الشاعرية) قيمة مجردة، ولكنها انطباعيـــــة فـــى المقـــام الأول، تستشرف الانفعال الجمالى والوجدانى بدرجة مطلقة؛ غير أنك حينما تحـــاول البحث عنها فإنك واقع على قيمة هنا أو هناك تحتمل الصدق كما تحتمـــل الكـــذب، وهو ما يتجلى فى قول (مندور) أيضا "وأعمق من ذلك فـــى الشـــاعرية، وأصـــدق وألصق بالقلوب، الشعر الذى تحصل جماله الصدور ولا تحسه النواظر "[٧٨].

ارتقت (الشاعرية) إذن إلى حد التخصص الدلالى، واستطاع (محمد عبـــد المطلب) أن يفصلها فصلا مصطلحيا تاما عن (الشعرية)، بقيام (الشاعرية) بـــالمبدع وتجسدها فيه، وقيام (الشعرية) بالصياغة وإحلالها فيها[٧٩]، وهو ما يتسق إلى حـــد ما مع تصور المصطلحين، ليصبح من الطبيعى أن يواكـــب الأول مرحلـــة النقـــد الانطباعى وعنايتها بالشاعر فيعنى بـــ (الشاعرية)، ويتسق الثانى مـــع مداخـــلات النقد الجديدة وعنايتها بالنظرية والنص فيعنى بـــ (الشعرية).

غير أن هناك من تجاوز بالمصطلح حدود الآنية إلـــى ســـمته التجريـــدى المطلق للعمل بتصوره تأكيدا على تجاوز التواطؤ والشـــيوع حقـــل العربيـــة إلـــى غيرها، كما يتجلى فى ترجمة (أحمد محمود) ما دامت السمة مرتبطة بالشاعر، ومـا دام المصطلح استقر بالفعل على ذلك، يقول (أرفنج بـــابيت) "فلمـــا كـــان الخيـــال الأخلاقى فى ذاته لاينتج شعرا، ولكنه ينتج حكمة، من هنا تظهر عدة حالات للعيـــان : فأولا قد يتصف شخص ما بالحكمة، دون أن تتوافر له الشاعرية، أو قد يتصـــف بالشاعرية بغير أن يكون حكيما، وربما جمع بين الحكمة والشاعرية معا"[٨٠].

إن (الشاعرية) لفظ استطاع أن يفلت من عموم الدلالة فى الإشارة اللغويـــة حتى أصبح مصطلحا يتمتع بمشروعية الاصطلاح التى ارتقت به إلى قـــدره مـــن التواطؤ والشيوع فى الثلث الثانى من هذا القرن على وجه الخصوص، وغدت لـــه مشروعيته فى التداول الآنى بانحصار تصوره فى سمت الشاعر وما يندرج به مـــن منتج يؤهله للوصف فى تخصص دلالى، يختلف إلى حد كبير عن ذلك التخصـــص فى الصوت الدال (شعرية Poetics) والذى يستقر تصوره بـــالتحديد علـــى توجـــه النظرية فى مداخلات النقد الجديدة، كما سبقت الإشارة – ولا يشفع لـــه أن تصبـــح (شاعرية) الشاعر هى (شعريته) كما يقول (محمد عبد المطلب) [٨١]، حتى يـــزاوج

الصوت الدال (الشاعرية) بين تصورين، الأول التصور القديم، والثانى ما ينسحب تحت صوت دال آخر استقر وشاع على (الشعرية) مقابل Poetics.

وتواصلا بين الأصل المعرفى والأصل اللغوى تعانق قضية (المشترك اللفظى وتباين التصور) الترجمة المعرفية بمعيارية الصوت الدال، حينما نقع علىترجمة مصطلح Poetic عند (مجدى وهبة) إلى شاعرى – وهى صادقة حرفيا – وقد يرجع القصور فى عدم الإشارة إلى النظرية Poetics لديه إلى عدم جلائها بعد، وحينما يعرض لتصور الصفة نجده يقول "ولكن المهم أن يكون الموضوع وأسلوب التعبير هما المتصفان بالشاعرية"[٨٢]، وهو بذلك يسحب بعضا من تصور النظرية للعمل فى تصور صوت دال آخر له تصوره الذى أهمله تماما، وتلك هى لسعة النحل فى عسل المعاجم، لأنه قد شرع بذلك مصطلحا على مصطلح وزواج بين تصورين لصوت دال واحد.

أما ما وقع عند (الغذامى) فهو قول فصل فيما هو مفصول فيه على غير ما يعتقد، وبعد شيوع المصطلح Poetics وترجمته إلى (شعرية)؛ فإننا نتفق معه فى عدم اتساق الترجمة مع (الإنشائية) عند (المسدى)، و(فهد عكام)، و(الطيب البكوش)، غير أنا لا نتفق معه أيضا فى أنه أول من أعطى الترجمة الصوت الدال (شاعرية) [٨٣] على الرغم من إشكاليته، فقد أتى بها قبله (شكرى عياد)[٨٤]، وإن كان قد عاد وأبدلها بـ (الشعرية) فيما بعد[٨٥]، وذلك أمر طبيعى حال ضبابية المصطلح إلى أن يستقر أمر التواطؤ والشيوع وسبقه إليها كذلك (أحمد درويش) [٨٦]، واستخدمها بالمعنى ذاته (طه وادى) [٨٧]، والأهم من هذا وذاك هو أن (الغذامى) كان قد أشار إشارة هامة إلى أن (القرطاجنى) كان قد تحدث عن (شعرية) الشعر، بما يؤكد إرهاصات النظرية لديه، فكان الأولى أن يأتى بذلك الصوت الدال وفق أسس الاصطلاح من بداية آلية الوضع، لأن هذه هى المشروعية الأولى التى لو تحققت ماجرت وراءها الكثيرين، وما وقعنا على مثل كل هذا الاضطراب.

من ثم فإننا نجد حديثا طيبا وشيقا يشى عن تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب يفضى فيه (الغذامى) بإجلاء تصور (الشاعرية) مقابل Poetics وهو معنى أمام التواطؤ والشيوع بـ (الشعرية) [٨٨]، ليأخذها عنه (وليد منير) [٨٩] أيضا، ويترجمها كذلك عن (إيفانكوس) (حامد أبو أحمد)[٩٠]، ويقول بها عبد القادر الرباعى[٩١]، ثم تقع كذلك عند (صلاح فضل) فى وقت سابق[٩٢]، ولا يلبث أن

يعدلها فيما بعد لتستقر على (الشعرية) لديه أيضا[٩٣]، أما (محمد صـــالح الشـــنطى) فينعم بالاستقرار على (الشعرية)[٩٤]، كما ينعم بها كذلك (قاسم المومنـــى) [٩٥]، ثـــم شاع المصطلح بعد ذلك عند الكثيرين على أساس معيارى صحيـــح يفصـــل بيـــن (الشاعرية) و(الشعرية)، وذلك فضل يحسب لمعترك التداول فى الحقـــل المعرفـــى المتخصص للنقد الأدبى العربى.

– الدراما **Drama** :

من أشد الأصوات الدالة عصيانا على تجلى تصور أوحد، وهـــو بتعريبـــه يخرج إلى حد ما من قضايا الترجمة، غير أن التداول النقدى بالرغم مـــن عراقـــة المصطلح فيه لم يبرأ من تمزيق تصوره على مقصلة اللغة غير المدركـــة لتوخـــى التوجه العلمى وفصل الخطاب، وربما يرجع ذلك إلى اشتقاقاته القياســـية التـــى لا تنتمى إلى العربية إلا على أعراف الدخيل.

واللفظ ينتمى إلى الأصل اليونانى فى كتابات (أرسطو)، وهو يعنـــى فـــى لغته (الفعل المؤدى) أو (الأداء)، وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع[٩٦]. غـــير أن (أرسطو) لم يكن معنيا باللفظ كإشارة لغوية، بل إن تحول هذه الإشارة لديه اعتمـــد ذلك الفعل المؤدى مسموعا ومرئيا متعاملا مع الزمان والمكان ومنطلقا من أهميـــة المرئيات لإثارة القارئ، حتى ترتبط الصورة بالماهية ارتباطا عضويا[٩٧].

وحينما يعرض (مارتن إسلن) للمصطلح فإنه يربط بين اللفظ فى اليونانيـــة وعنايته بالحركة ليحصر التصور فى كون (الدراما) حركة محاكية، تقلد أو تمثـــل أى سلوك إنسانى، وكأنما (الدراما) هى الحركة وحسب[٩٨].

ثم يؤكد (جيرى فيلتروسكى) على أن (الدراما) هى (فعل)، ولكنه فعل فـــى المسرح، لتصبح حالة الفاعل الأكثر شيوعا فى (الدراما) هى صورة الممثـــل[٩٩]. ويرى (ليدل هارت) أن ذلك الفعل بدأ من المجتمع بأكمله، "والدرامـــا أساســـا فـــن بدنى، فأساس التمثيل هو الألعاب البهلوانية والرقـــص وجميـــع أشـــكال البراعـــة الفيزيقية"[١٠٠].

وكان (مجدى وهبة) قد ترجم المصطلح إلى (المســـرحية) كجنـــس أدبـــى يتميز عن الملحمة والشعر الغنائى، أو المؤلف من الشعر والنثر الذى يقص قصـــة بوساطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح، أو هى المسرحية الجادة التى ليســت هى مأساة ولا ملهاة، تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعيـــة[١٠١]. بينمـــا يقـــول

(أحمد أبو زيد) إن ما قاله (أرسطو) عن المأساة يصدق علــى (الدرامــا) باعتبــار اتساع مجالها، محيلا إياها أيضا إلى تصور (الأداء) فى الكلمة اليونانية، ثم يقــول "إن من الخطأ أن تعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب، لأن الأدب فيه يعتمــد علــى اللغة والكلمات وحسب، بينما (الدراما) فن مركب متعدد الجوانب يعتمد إلى جــانب اللغة على المؤثرات الجمالية ومن ثم فإن الأدب الدرامى على سبيل المجاز يصبــح هو الأدب المعد خصيصا للمسرح، ليصبح التعبير المصطلحى أكثر مصداقية بتمثل ترجمة (مجدى وهبة) باستبدال (الدرامى) بـ (المسرحى) لأن المسرحية فى النهاية غير معنية إلا بتجسيدها على خشبة المسرح، وحتى إذا ما كان لــها ذلــك كــانت (الدراما) هى العمل المتكامل على خشبة المسرح وأصبحــت المســرحية محتويــة نصها أيضا لأنه ليس ثمة (دراما) بلا نص، وتكون (الدرمــا) علــى الرغــم مــن تحديدها – فى هذه الحالة – أوسع مجالا وتقنية من المسرحية ما انكفــأ تصــور الأخيرة على النص وحسب، وهنا تصبح مقولة (محمد عنانى) أن (الدرامــا) (أدب المسرح) [١٠٢]غير وافية بتعهدها التصورى؛ لأن إشكالية الصوت الدال تكمــن فــى ربط الأدب بـ (الدراما)، فى حين أنه يمكن لأى عمل غير أدبى عــد للمســرح أن نطلق عليه (دراما)، وهو التصور الذى استقر عند (كودن) على الصوت الدال فــى قوله إن (الدراما) "هى عموما أى عمل يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح عــن طريق ممثلين، وهناك معنى أكثر خصوصية هو مسرحية جادة وليس بـــالضرورة تراجيديا. ولقد كان (ديــدروت Didrerot) و(بومــاركيز Beaumarchais) همــا المسئولان عن هذا الاستعمال المحدود"[١٠٣].

ومن ثم فإن الصوت جامدا يعنى الفعل أو الحركة أو التجســيد، وبمــا أن هذه عناصر منوط برعايتها المسرح؛ فإن تصور (كودن) يتمثل إلــى حــد كبــير احتواء الصوت الدال الجامد وفق ما ارتقت الإشارة اللغوية فى لغته الأصل وأتــت بمشروعيته، وإذا كانت الإنجليزية قد أخذته عن اليونانية فإنما اعتمدت منه تصــوره على كونه (المسرحية) أو (الفعل المسرحى)، وتنتمى إلى ذلك بعد الترجمــة إلــى العربية جميع اشتقاقات اللفظ منتميا إلى (المسرحية) وليس إلى (الدراما)، حتــى إذا وقعت أبصارنا على لفظ Dramatization فى لغة الأصل كانت معنية فى الترجمــة بـ (المسرحة)، وكما يقول (كودن) "هى فن تأليف مسرحية من قصة فــى شــكل آخر، تاريخية أو روائية أو قصة قصيرة"[١٠٤]. مؤكدا بذلــك تصــور (الدرامــا) المعنى بأى عمل يعد خصيصا لتقديمه على خشبة المسرح.

ويستقر تصور الصوت الدال الجامد – بصفة مبدئية – عند (عــز الديــن إسماعيل) على كون (الدراما) (فن المسرح)(١٠٥)، وعند (هــدى وصفــى) نجدهــا حينما تعرض لمصطلح (ميلودراما Melodrama) تعتبرهــا درامــا + غنــاء، أو مسرحية غنائية(١٠٦)، أما (عز الدين إسماعيل) فهو يعتبرها مسرحية موســيقية(١٠٧)، وعند (كودن) يرى "أنه فى نهاية القرن الثامن عشر بدأ كتاب (الدراما) الفرنســيين فى تطوير (الميلودراما) كنوع متفرد، وذلك عن طريق التوسع فى الحوار والإكثــار من المشاهد والأداء والعنف"(١٠٨).

وانطلاقا من تصورات الإشارة اللغوية فى اليونانية، وقبل أن يدخل اللفــظ اللغة الإنجليزية كمصطلح نجد تنويعا عند (سمير سرحان) على صيغــة (الدرامــا) باعتبارها لغة سلوك وليست لغة سرد استنادا إلى نص (أرسطو) فى كتابه (الشــعر) بأن الأصل فيها هو (الحدث) وليس (القصة)، ثم يشير (سرحان) إلى اشتقاق كلمــة (دراما) من كلمة (درامينون) والتى تعنى باليونانية (عمل شئ)، لذا – وفق ما يــرى (سرحان) – كان (الحدث) إضافة جديدة لتصور الإشارة اللغويــة بعدمــا أصبــح عصب (الدراما) أو (المسرحية)(١٠٩)، والتى جمعت على قلب تصورها حتــى الآن كلا من الفعل والحركة والتجسيد والحدث. ليحق لـ (نعمان عاشور) أن يغضــب حينما ترجم (طه حسين) (أوديب) لسوفوكليس إلى (قصة تمثيلية) فى الوقت الــذى يشير إليها على كونها (إنتاجا دراميا خالصــا) (١١٠)، ويســتخدم (محمــد منــدور) (الدراما) بمعنى (المسرحية) أيضا(١١١)، وحينما يفصــل (لويــس عــوض) بيــن (الكوميديا) و(التراجيديا) فإنه يعتبرهما نوعين دراميين يصح نسبهما إلى (الدرامــا) بمعنى المسرحية(١١٢)، والأمر ذاته ما وقع عند (محمــد عنــانى) عندمــا اعتــبر (الكوميديا) نوعا من جنس (الدراما) (١١٣). وكل ذلك يتواصل بما لا يــدع مجــالا للاضطراب المصطلحى، بينما حينما تعرض (سامية أسعد) لقراءة (جولدمان) لــــ (راسين) فإننا نجد فصلا بين (المأساة) و(الدراما) على كونهما نوعيــن مختلفيــن، وإن اجتمعت على (الدراما) حسبما يرى (جولدمان) مسرحيات (راسين) التى تقبــل التوفيق أو الحل الوسط(١١٤).

وهنا تأتى مداخلة (المسدى)، فيشير إلى استسلام العربيــة لــــ (الدرامــا) كصوت دال انتقل من اليونانية إلى الانجليزية أيضا ليظل الاستعمال النقدى مرتبطــا بالكلمة لعموم إيحاءاتها الدقيقة، وذلك على غير ما عهدناه لديه مــن ثبــات لدلالــة التصور الأوحد الذى وقع عليه المصطلح؛ إلا مــا يســمح بــه معــترك التواطــؤ

والشيوع، حتى لا يتحول المصطلح إلى إشارة لغوية ويفقد تخصصه الدلالى. بيد أن (المسدى) – بالرغم من ذلك – لما يزل يرى اللفظ على كونه (مصطلحا)؛ بما شاع واستقر على اعتباره عملا يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح، أو على كونه (مسرحية)، واتكاء على الأصل ذاته كانت إجازته لمصطلح (ميلودراما) عند (هدى وصفى)، غير أن التصور يصبح مشاعا عندما يشير إلى استخدامه منفرد الجذر ليدخل فى اشتقاقات القياس فيطرد فى الاستعمال اطرادا متواترا ليأخذ قالب الأسماء المكتفية بذاتها فى (الدراما) العربية وتحديات العصر) لـ (جميل نصيف)، و(الدراما الملحمية فى مصر) لـ (حياة جاسم)، ونحن لا يمكن أن نفهم هذه (الدراما) إلا على كونها (مسرحية) بإجازة التصور المصطلحى، لا الإشارة اللغوية كما يقصد (المسدى)، على الرغم من تأكيده فعالية المصطلح فى الحقل الأم، لأنه يقرر رسوخه وانزراعه فى قاموس الخطاب النقدى ليجعلنا نقبل ولا ندرى على أى تصور (شعرية السرد الدرامى) عند (حنامينه) مالم يكن ذلك السرد معنيا بالمسرح أو بالمسرحية، وليتنى أفهم ما يمكن أن يعنيه مصطلح (الدرامية) كمصدر صناعى ابتغى طريق الاشتقاق من (الدراما) فى (درامية الشعر) وهى دراسة فى مسرحية، وكأنما نقول وفق التصور الشائع والمستقر (درامية الشعر فى الدراما) لتخرج الجملة تماما من منطق اللغة باعتماد تصور الدخيل الجامد دون تصور القياسى المشتق(١١٥).

وهذه حالة خاصة من حالات الدخيل – من سبيل المصطلح لا الإشارة اللغوية – التى حاول (المسدى) أن يعممها تواصلا مع حالات أخرى للدخيل ابتغاء تقعيده، بيد أن ثمة مشكلتين يواجههما هذا التقعيد : تنطوى الأولى على مصطلحية اللفظ وثبات تخصصه الدلالى على صورته الجامدة وحسب، والثانية فى وقوع ذلك التصور على ترجمة صائبة التقت عليها الإنجليزية والعربية وهى (المسرحية) بما تحوى من تفعيل وحركة وتجسيد وحدث، أو المسرحية التقنية التى تستوجب قدرا من المرونة فى التصور ليشمل المسرحية على إطلاقها لأنها لم تكن كذلك إلا إذا وقعت عنايتها على عناصر المسرح (الفعل) بصفة عامة.

بالرغم من ذلك يبدو أن (شكرى عياد) يحمل إلينا إضافة جديدة من الإشارة اللغوية فى اليونانية، فى عنايتها بالصراع عندما يصبح أساس (الدراما) عند أرسطو(١١٦)، وذلك لا يعنى مطلقا أن تكون (الدراما) هى (الصراع)، لأن ذلك (الصراع) شأنه شأن (الفعل) أو (الحركة) أو (الحدث) أو (التجسيد)، ولا يمكن أن

يغدو بديلا مصطلحيا للدراما على سبيل الترادف، لأنه بعض من كل ولـــو أســلمنا بذلك جدلا؛ فكأننا نمحو هوية المصطلح من الذاكرة، ونحيله بمنتهى البســاطة إلــى الإشارة اللغوية دون مسوغ علمى، إرضاء لسطو لفظى، أو صياغة متجاوزة تعتمـد نية الكاتب وتضرب بعلمية النقد عرض الحائط.

على هذا الأساس يواجه المصطلح خطورة إقحام (الصراع) على التصور، وكان (عز الدين إسماعيل) قد سبق وأشار إلى أن (الدراما) هى (فـــن المســـرح)، غير أنه عاد ليقول "وكلنا نعرف ما الدراما؛ فهى تعنى فى بساطة وإيجاز الصـــراع فى أى شكل من أشكاله. والتفكير الدرامى هو ذلك اللون من التفكير الـــذى يســير فى اتجاه واحد "(١١٧)، ولأنها قضية صوت دال فى المقام الأول، فإنـــها تدخــل مثل معظم هذه القضايا فى جدلية الحقل المعرفـــى المتخصـــص بيــن المصطلــح والإشارة اللغوية، وعلى الرغم من كون الصوت الدال المصطلحى معربـــا دخيــلا فإن البحث فى تصوره الأوحد قد جر معه تصورات أخرى حتى تحول مرة ثانيـــة فى غياب علمية النقد إلى الإشارة اللغوية على ما كانت عليه فـــى لغتــه الأصــل، فاستباح البعض عن طريق القياس والاشتقاق اللغوى لهذه التصورات إعمالها فـــى مجال التصور المصطلحى دون أدنى شرعية لذلك، فكان ما وقـــع علـــى (التفكــير الدرامى) و (التعبير الدرامى)(١١٨)، و(الدرامية الموضوعية)(١١٩)، عند (عز الديـــن إسماعيل)، فى الوقت الذى يعنى فيه (صلاح فضل) بالتصور المصطلحى على مـــا شاع واستقر على غير الصراع، فيقول (الصراع الدرامى)(١٢٠) بمـــا يتســق مــع الصراع فى المسرحية، ثم ينتقل بين (الدراما) معنيا بفاعلية (الحـــدث) فـــى قولـــه (اللحظات الدرامية)، وتجسيد (الفعل) و(الحركة) و(الصـــراع) فـــى قولـــه "وتبـــدأ الدراما حقيقة مع الفصل الثانى"(١٢١)، وفى ذلك تنويعات اشـــتقاقية علـــى تصـــور المصطلح لا الإشارة اللغوية، وذلك وارد مع قليل من الاحتراز)، وحينمـــا يتحـــدث عن (الحدث الدرامى) يصبح بعضا من كل فى تجليات التخصص الدلالى، وحتـــى إذا ما وقع على الفرق بين الشعر الملحمى والدرامى، فإننا يمكن أن نتقبل الأخـــير على كونه عملا يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح، كما يعنى التصور على مـــا استقر وشاع(١٢٢).

عموما، فإن قضية المشترك اللفظى وتباين التصـــور يفـــترض أن تكـــون مرحلة انتقالية بين مشروعية الوضع واستقرار التواطؤ والشيوع، وما لم تبلغ هـــذه المشروعية حظها من المنهجية العلمية فسوف تبقى حالات الاضطراب، وكلما كـــان

الحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى أكثر نضجا بتمثل علميـــة النقـد وتوخـى محازير شرك الوقوع فى الضبابية حال عدم اتباع أسس الوضـــع المعياريـــة فـى اختيار الصوت الدال؛ كانت الرحلة إلى التواطؤ والشيوع أقصر وأقرب اســتقرارا على شاطئ المعرفة، وحتى يتسنى لها ذلك فإنه بات على الناقد الأدبـى أن يكـون أكثر حرصا وأكثر جدية وموضوعية إزاء تداول المصطلح، فليس هناك بـــد لمـا ليس منه بد.

ثالثا : اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد

العلاماتية – التداولية والبرجماتية – الانحراف – رؤية العالم

إن الترادف ليس إسرافا فى اللغة؛ مادام ليس ثمة دلالة مطابقة لمترادفين، إنما ينحصر الأمر فى وقوع الأصوات الدالة على تصورات مختلفة باختلاف الجماعات فى الزمان والمكان على الشيوع، وعندما يلتقى مترادفان يستحيل أن يتطابقا فى جميع تصوراتهما، ومن ثم يمكن أن يكون ذلك الترادف من هذا المنطق ثراء لغويا.

ولأن المصطلح لم يكن معنيا إلا بتصور أوحد؛ فإنه كان من المفترض لأى من الأصوات الدالة ألا يحمل على التعددية لاحتواء ذلك التصور، مادام ذلك هو حال اللغة، بيد أن البينة تقع أول ما تقع على تعددية المصدر الذى يتجلى بوضوح أشد حال الترجمة، وفى غياب جهة علمية كبرى منوط بها ترجمة المصطلحات ورعايتها وتوحيدها؛ فإننا فى وطننا العربى الكبير لما نزل على إبداعنا فى خلق المشاكل حتى نملأ أوقاتنا بالجرى ورائها دون طائل. ولكى نتمثل حجم المشكلة نفترض أن ثمة كتابا واحدا قرأه وحاول ترجمته غير نفر فى كل قطر عربى إعمالا لنعرة قطرية كاذبة، ناهيك عما لوحدث ذلك فى كل قطر على حدة، إننا بلاشك واقعون فى خضم لاقاع له من الأصوات الدالة التى تحمل على ذلك الترادف، مالم يكن للتعريب والنحت نصيبه من هذه التعددية. وعلى صعيد آخر فإن غياب أسس الاصطلاح ومشروعية الوضع والواضع تساهم فى تجلى هذه الظاهرة بقدر لا يستهان به إذا ما أدركنا أن عملية الاصطلاح بالوضع أو الترجمة مازالت عملية فردية فى المقام الأول، ولأن هذه اللغة فى الأصل تقول أيضا بالترادف؛ فإن اختلاف هذه المعيارية وفق أسس الاصطلاح من فرد إلى آخر سوف تخلف عنها مصطلحا مبتترا واهنا لا يقوى على حمل التصور فيحاول آخر أن يبحث عن صوت دال آخر وهكذا دواليك، ولتذهب لغة العلم إلى الجحيم وتبقى المجادلة مستمرة، وتبقى الضبابية مفترشة الأجواء، وبدلا من أن نتواصل مع العالم فى فلك المجرد؛ نبقى على ما نحن عليه من اختلافات حول خشاش الأرض.

ولنا أن نعى ما وصل إليه حال الإسراف فى الدوال لتصور أوحد شاع واستقر فى كل أرجاء المعمورة منذ ما يقرب من ثلاثين عاما، وتلوكه ألسنتنا الآن بأكثر من عشرة دوال، ليجسد بذلك قضية الترادف الأولى لما يمكن أن يستقر على

(العلاماتية Semiotics) وتوابعها : الســميولوجيا، والســميوطيقا، والأعراضيــة، والدلائلية، والرموزية، والإشارية، والســيميائية، والســيمية، والســيمياء• وكذلــك (البرجماتية والتداولية) وتوابعـــها : الذرائعيــة، النفعيــة، وعلــم المقــاصد، ثــم (الانحراف) وتوابعه : التجاوز، والانتهاك، والفضيحة، والشذوذ، وكســر البنــاء، والعدول، والانزياح• وأخيرا : (رؤية العالم) والبنية المعرفية، والرؤية الشــعرية، والمنظور، ووجهة النظر، والتبئير•

– العلاماتية Semiotics :

السميوطيقا، السميولوجيا، الأعراضية، علم الرموز، الرموزية، الإشارية، الدلائليــة، السيميائية، السيمياء، السيمية، السيمائية، علم العلامات•

شهد هذا المصطلح تعددية فى الدوال لم يكن لها نظير مــع أى مصطلــح آخر، وبالرغم من قوعه فى دائرة الترجمة التى انتزعت نصف القضية فإنها تركـت النصف الآخر لطبيعة الدال فى العربية التى لم تكن لتختلف هى الأخرى إلى حــد كبير عن طبيعة الإنجليزية مع هذا المصطلح على وجه الخصوص• ويشير (ديفيـد كريستال) إلى وقوع تعددية الدوال فـــى الإنجليزيــة أيضـــا علـــى "Significs, Semeiology, Semasiology, Semiology, Semiotics"[١٢٣]، وقد ترجـــع هـــذه التعددية فيما ترجع إليه أيضا إلى تعددية ميادين مجال المصطلح فهو ينشـــط فـــى (علم الدلالة) بدراسة العلاقات بين التعبير اللغوى والأشياء الموجـــودة فـــى العـــالم الذى يشار إليه أو يتم وصفه، وفى (علم التراكيب اللغوية) بدراسة هذه التعبـــيرات بين بعضها بعضا، وفى (التداولية) بدراسة المعنى الذى تحمله هذه التعبيرات علـــى مستخدميها[١٢٤]• وفضلا عن ذلك فإن هذا المجال أيضا قد اشتمل توجهات النظريـة اللغوية بدءا من (بيرس) و(سوسير)، ولعل التغايرات التى اشـــتملتها قـــد أفســـحت زمانا ومكانا للدرس (العلاماتى) ساهم فيه العديد من المتخصصيـــن بتصـــور لـــم يستقر صوته الدال بعد، فكان من نتاجه ظاهرة التعدد•

ويحصر لنا (عادل فاخورى) ما يقرب من ستة أصوات دالـــة للمصطلـــح فى: السيمياء، والسيمية، والسيميائية، والسميوطيقا، والسيميولوجيا، والرموزية، ثـــم يستقر الأمر لديه على الدال (السيمياء)[١٢٥]• وعلى التعددية ذاتها يؤكـــد (معجـــب الزهرانى) على وجود أكثر من ثمانية أصوات دالة لـــ Semiotic، ويورد ترجمـــة

غريبة لأحدهم بــ (الأعراضية) اعتمادا على مرجعية دلالية كانت سائدة فى اللغــة الطبية للقرنين السادس والسابع عشر[١٢٦].

ويمكن لنا أن نخرج من ذلك الحقل التعددى (السميولوجيا)، وذلـــك بنــاء على ما استقر الأمر عليه بتبنى مصطلح (السميوطيقا)، وتأسيس الرابطـــة الدوليـــة للدراسات (السميوطيقية) عام ١٩٦٩، وذلك على الرغم من تجليـــها فـــى كتابــات (صلاح فضل)[١٢٧]، و(محمد عنانى)[١٢٨]، و(شكرى عياد)[١٢٩]. كما تخـــرج مـــن الحقل ذاته هذه (الأعراضية) لعدم وقوعها على الشيوع، ثم باعتماد الصوت الـــدال الأول الذى وقع على اليونانية عند (جون لوك) فى القـــرن الســـابع عشـــر علـــى Semiotiks – كما سبقت الإشارة – أما وقوع الصوت الدال على إحدى ترجمـــات (شكرى عياد) بــ (علم الرموز)[١٣٠]، فهو مالا ينجو مـــن خلــط مـــع (الرمزيـــة Symbolism) كإحدى توجهات نظريات الإبداع. ولأن (العلاماتية) لم تكن معنيـــة بالرمز وحده، ولأن ذلك الرمز باستخدامه كإشارة لغوية يقع على التضـــارب بيـــن الرمز (العلاماتى)، والرمز (الفنى)، والرمز (الصوفى)؛ فإن وقوع الصوت الـــدال على (الرموزية) عند (أنطوان طعمة)[١٣١] يدخل هو الآخر فى ضبابية العلاقة مـــع (الرمزية Symbolis)، كما أنه لم يكن على وفائه باحتواء التصـــور المعنـــى بـــه نظرية (العلاماتية Semiotics).

أما محاولة ترجمته إلى (الإشـــارية) عنـــد (سيزاقاســـم)[١٣٢]، و(صـــبرى حافظ)[١٣٣]، فهى لم تشمل من النظرية سوى أحد جوانبها (العلاماتى) الـــذى يعنـــى بــ (الإشارة Signal)، فتبطل مشروعية الصوت الدال لاحتواء التصور أيضا.

ثم تأتى محاولة (المنصف عاشور) مجافية للآمـــال المصطلحيـــة تمامـــا، حينما عنى بــ (السيميولوجيا) على كونها (علم العلامات) وبــ (السيميوطيقا) علـــى كونها (علم الدلائل) أو (الدلائلية)[١٣٤]، وهذه (الدلائلية) تصبح صوتـــا دالا مشـــاعا حين تفعليها من خلال علم الدلالة على اعتبار الدلالة هدفا أسمى أعم فـــى تقنيـــات جل النظريات النقدية وهى باشتمال منهج الإرسال بين الدال والمدلول تصبح ســـمتا مطبوعا على كل الإشارات اللغوية فى سياقاتها، لتبطل بذلك مزاعم نقـــل الصـــوت الدال من Semiotics إلى (الدلائلية) أيضا.

ومع (عادل فاخورى) يقف كل من (محمد إقبال عـــروى) [١٣٥]، و(فريـــد الزاهى)[١٣٦]، على استقرار الصوت الدال لديهم علـــى (الســـيميائية) فـــى مقـــابل Semiotics، وإذا كان الصوت الدال فى الإنجليزية قد اتكأ على الإشارة اللغوية فـــى

اليونانية (Semeion) وتعنى (علامة)؛ فإن الصوت الدال العربى (السـيمياء) لـه جذوره هو الآخر ليعمل فى مجال مصطلحى مختلف قبل أن تـبزغ (Semiotics) إلى الوجود، وهذا المجال يعتمد رد الكلمة إلى (سيميا) فى اللغة المصرية القديمـة بمعنى السواد من الأرض، دلالة على الخصب والبركـة، أو رمـزا إلـى السـر والخفاء. والكلمة عند (ابن خلدون) تعنى فنون السحر وضروبه، وحينما يسـتخدمها (شاكر عبد الحميد) فهو يعنى بها الكيمياء القديمة[١٣٧]، ويقول (التهانوى) عن علـم السيميا "وهو قد يطلق على غير الحقيقى من السحر، وهو الأشهر؛ وحاصله إحداث مثالات خيالية لا وجود لها فى الحس، وقد يطلـق علـى إيجـاد تلـك المثـالات، بصورها فى الحس وتكون صورا فى جوهر الهواء؛ وسبب سرعة تغـير جوهـر الهواء؛ ولفظة سيميا عبرانى معرب أصله سيم به، ومعناه اسم الله؛ ويجئ فى الفـن الثانى"[١٣٨].

لم يبرأ إذن الصوت الدال (السيميائية) من خلط أو التباس مع إشارة لغويـة ومصطلح على غير ما وقع عليه فى خاطرة (الشارع) أو (المترجم). غير أنه مـن المفارقات الغريبة حقا أن يقع لفظ (سيمة) و(سيماء) و(سـيمياء) علـى اليونانيـة (Semion) بمعنى (علامة)، ويوافقه فى العربية (وسم)، و(سمة)[١٣٩]، وجـاء فـى التزيل "سنسمه على الخرطوم"[١٤٠]، "سيماهم فى وجوهم من أثـر السـجود"[١٤١]، وجاءت (سيماهم) بالمعنى ذاته فى أربعة مواضع أخرى.

أصبح خروج (السيميائية) إذن وفقا لمشروعية التأصيل أمـرا مفروضـا، وذلك ما يستتبع بالضرورة أن تخرج معها (السيمياء) و(السيمية)، أما (السـيمائية) فهى ما وقعت لدى البعض فـى مقـابل (Semantics)[١٤٢] أو (علـم الدلالـة) أو (الدلائلية) كما تحلولى. ليبطل هو الآخر فى مقابلته بـ (Semiotics) عند (محمـد مفتاح)[١٤٣].

ومن ثم فإنه لم يتبق من حقل الأصوات الدالـة المتنـازع عليـه سـوى (السميوطيقية) و(العلاماتية)، ولأن الثانى أولى بصيغته العربيـة ووقوعـه علـى الترجمة بأولوية أسس الاصطلاح، وبقدرته على احتواء التصـور خاصـة وأنـه يرتبط بالجذر الأصلى فى اليونانية مع الإشارة اللغوية، فضلا عـن قدرتـه علـى احتواء تقنية (العلامات) والتى منها (الرمز) و(الإشـارة) فـى الأصـوات الدالـة الأخرى، والتى تقع ضمن الحقل الدلالى الذى يشكل محور الفعالية الحقيقية للنظريـة – كما سبقت الإشارة – وهو إن وقع مبكرا عند (فريـال جبـورى) علـى (علـم

العلامات)[١٤٤]؛ فهو قد استقر بالفعل عند (جابر عصفور) كذلك على (نظرية العلامات)[١٤٥]، وعند (المسدى) بالنسب إلى (علامة) فقال (علامية)[١٤٦]، ولأن النظرية معنية فى الأصل بتعدد العلامات وتعدد تصورتها كسبيل لتحليل الأنظمة فإن المصداقية تصير أولى احتفالا بـ (العلاماتية) بالنسب إلى (العلامات) موضع الفعالية، وبالاتساق مع المصدر الصناعى للعديد من النظريات التى أتت بها مداخلات النقد الجديدة. ولا شك أن العلاماتية أخف ثقلا من السميوطيقية، وألطف إيقاعا من العلامية، فضلا عن كونها صاحبة الرصيد الأعظم من مشروعية أسس الاصطلاح بالمقارنة بالأصوات الدالة الأخرى.

- التداولية Pragmatics

الذرائعية، النفعية، السياقية، الموافقية،علم المقاصد.

- البرجماتية Pragmatism

ثمة خلط فى هذا المصطلح بين الصوت الدال (Pragmatism)، و(Pragmatics)، ودخل الأول معترك التداول من خلال تبنى الصوت الدال المعرب (برجماتية) والمترجم (ذرائعية)، على أن الشيوع ونسق التداول الجمالى والتصورى كان أكثر اتساقا مع الصوت الدال الأول (برجماتية) معنيا بذلك المذهب الفلسفى الأمريكى الذى أسسه (وليام جيمس William James) (١٨٤٢ - ١٩١٠)، و(بيرس Peirce) (١٨٣٩ - ١٩١٤). ومؤداه أن صدق الفكرة أو الرأى هو النتيجة العملية التى تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرة[١٤٧]. وارتبط ذلك المذهب بالمادية إلى حد كبير، ثم هو يركز على كل ماله أهمية عملية للبشر ويتجنب البحث فى القضايا المجردة[١٤٨]. أما الصوت الدال Pragmatics فهو وإن التقى مع الأول فى الجذر الاشتقاقى إلا أن ثمة تباعد فى التصور يحتم الفصل بينهما بأى حال من الأحوال، إذ يدور تصور الأخير حول دراسة استخدام اللغة استخداما سياقيا واقعيا وعمليا[١٤٩]، وقد يلتقى ذلك التصور فى جانب منه مع تصور الدال الأول، إلا أن فرضية الفصل تتكئ على عموم التصور فى المذهب الفلسفى وخصوصية التداول فى الدرس الأسلوبى والعلاماتى، وقد يكون (بيرس) هو محور التصورين، غير أن ذلك الانحصار الأخير وجه التصور إلى اللغة فى منحى التداول أو الاستعمالات الفعلية لها على الرغم من صعوبة التحديد الكمى

والدراسة العلمية المقننة للغة التى لا تبرأ من ضغـــوط عشـــوائية - كمـــا يقـــول (سوسير) - وقد جاء التغاير المصاحب لاختلاف منحى التصور بيـــن كـــل مـــن (Pragmatism)، و(Pragmatics) نتيجة التحول فى نظريات اللغة بقبول دراســـتها على المستوى النظرى أيضا كتعديل للموقف القائم عند (سوســـير) و(تشومســـكى) بالتعامل مع اللغة كوسيلة مجردة أو قدرة ذهنية يمكن فصلـــها عـــن مســـتخدميها، وتصدى لذلك (ستيفن ليفنسون) فى كتابه (التداوليـــة Pragmatics)، كمـــا يشـــير (محمد عنانى)، ثم كانت (التداولية الأدبية) عند (روجرســـيل) الـــذى اســـتطاع أن يطبق مجموعة من المبادئ العامة فى التواصل على الأعمـــال الأدبيـــة باعتبارهـــا أبنية نصية شكلية محضة، ومع ذلك كانت لـــها عنـــاصر وســـيطة فـــى سلســـلة التواصل[١٥٠].

ويقع التصور عند (محمد عنانى) بعد اعتماد (التداولية) صوتا دالا مترجمـا - ولعله الأكثر شيوعا من السياقية والمواقفية فى الترجمة ذاتها - على الجمع بيـــن الحركة نحو الخارج والحركة نحو الداخل بتحديد الوسائل الفنيـــة التداوليـــة مثـــل الإضمار والافتراض المسبق والإقناع، ثم إلى الخارج بإقامة العلاقة اللازمـــة بيـــن هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص فى عالم الكاتب والقارئ مثل علاقـــات القوة أو السلطة والتقاليد الثقافية، وآلية التوزيع والنشر، والرقابة وما إلى ذلـــك[١٥١]، وقد صاحب الصوت الدال فى ترجمة (محمد عنانى) أيضا السياقية والمواقفية.

غير أن (ديفيد كريستال) يؤكد على تجليات النظرية بســـمتها التصـــورى الذى لم يتكشف لديه على حد جامع مانع أو على تصور نظرية (تداولية) متماســـكة، ويرجع ذلك إلى تنوع الموضوعات التى تتعامل معها، ثم يؤكد مرة أخـــرى علـــى استخدام المصطلح فى مجالات ثلاثة هـــى (العلاماتيـــة Semiotics) و(الدلائليـــة Semantics) و (النحوية Syntactics)، وينشط فى (اللسانيات) لدراسة اللغة مـــن وجهة نظر مستخدميها واختياراتهم المطروحة والمعوقات التى تواجـــه ذلـــك فـــى التعاملات الاجتماعية، ثم أثر كل ذلك على عملية الاتصال. ويحـــاول (كريســـتال) احتواء التصور فى تعامل (التداولية) مع نواحى السياق التى تتحول مـــن الناحيـــة الشكلية إلى رموز لغوية، وقد تكون جزءا مـــن الكفـــاءة التداوليـــة للمســـتخدمين باعتبارهم محور اهتمام النواحى الخاصة بالمعنى والتى لم تتناولها النظرية الدلائليـــة Semantics[١٥٢].

بذلك فإن التصور يصبح جد مختلف عن مجرد مذهب فلسفى يمكن أن يصير معادلا موضوعيا للعديد من الدراسات الفلسفية والاجتماعية والنفسية فيما يندرج تحت دراسة سلوكيات الإنسان، أما أن ترقى إلى مستوى النظرية حتى وإن اتكأت على الأساس الفلسفى ذاته؛ فإن ذلك مايستوجب آلية جديدة للتناول والتفاعل تدخل معترك الحقل المعرفى المتخصص من خلال فروضات النظرية بل تتجاوز ذلك إلى المنهج المقنن والمحدد، ليقتصر الدال (برجماتية) على عموم القول، وتعنى (التداولية) بالنظرية الأدبية فى منحى المنهج والتطبيق. وذلك الفصل هو معين إدراكى لتجلية توجهات الفكر النظرى فى المقام الأول، حتى إذا ما وقعت أبصارنا على مقولة (جابر عصفور) "وتتحول هذه الصفة التاريخية فى علاقات التناص التى تشدها إلى عصرنا وتقربنا من عصرها إلى مواز رمزى، أو قانع للعقل البراجماتى الذى نرى تجلياته حولنا الآن، وفى كل يوم من أيام هذا الزمان"(١٥٣)، أدركنا أن المصطلح يجلى تصوره كنمط سلوكى يقع على تصور المذهب الفلسفى، بينما فى ترجمة (عصام بهى) عن (فان جيلدر) (Pragmatic) إلى (نفعى)، و(النفعية) عن (Pragmatics) (١٥٤)، نجد تخاذلا عن احتواء التصور؛ لاختلافنا على نفعية من! النص أم الكاتب أم القارئ؟! ذلك فضلا عن أن (النفعية) كمذهب فلسفى آخر أسسه (جيريمى بنثام Jeremy Bntham)(١٧٤٨ – ١٨٣٢) يقابل الصوت الدال (Utilitarianism) ويعنى بكون منفعة الفرد والمجتمع هى المعيار الذى يقاس به السلوك البشرى والأخلاق(١٥٥). ويبدو أن تصور (البرجماتية) أشد اختلافا عن ذلك، كما أن ذلك المعيار النفعى قد يحمل جانبا سلبيا فى حين أن صدق الفكرة أو الرأى من خلال النتيجة العملية قد يكون إيجابيا أحيانا مالم يكن أبدا، وذلك ما يبطل مرادفة (نعيم عطية) بين (النفعية) و(البراجماتية)(١٥٦)، بينما حين ترجمها (مازن الوعر) عن (كريستال) إلى (براجماتى) كان يقصد (تداولى) لأنه معنى بوظيفة الجملة أى الوظيفة التى تفرزها الجملة فى الكلام(١٥٧)، وذلك خلط بين الصوتين الدالين، والأمر ذاته ما وقع عند (منير التريكى) فجمع بين (البراجماتية) و(الذرائعية) و(النفعية) ووضعهم فى سلة واحدة مقابل Pragmatics، ويقترح ترجمة أخرى هى (علم المقاصد) كما قلنا علم (الدلالة) (١٥٨). ولكن ليست كل (نظرية) علما نوعيا بالمعنى الاصطلاحى للعلم المتخصص، كما أنه ليست (التداولية Pragmatics) أيا مما ذكر، ويستمر الاضطراب عند (محمد الكردى) فيرادف بين (التداولية) و(البراجماتية)(١٥٩)،

وكذلك ما وقع عند (حامد أبو أحمد) بترجمة (Pragmatics) إلى (الذرائعية) (١٦٠).
ويبدو أن ذلك كان نتيجة طبيعية لعدم اعتماد الأصل المعرفى فى الترجمة، لأن المصطلح فى ثوبه الجديد شاع إلى حد كبير فى حقل التداول غداة فعاليات النظرية فى (التداولية) كصوت دال يحقق إلى حد كبير احتواء التصور، ويحتم التغاير بينه وبين الأصل القديم (البراجماتية)، وقد اشتمل ذلك معظم كتابات (صلاح فضل) على سبيل المثال، ومن الطريف أنه استخدم المصطلح Pragmatics بصوته الدال الشائع بتجلى النظرية فى سياق أفضى فيه بالمرادفات الشائعة شيوعا خاطئا، واستخدمها فى موضعها الصحيح كإشارات لغوية وحدد تصوراتها الفعلية وأجلى ما للصوت الدال من قدرة على الرسوخ، يقول (فضل) " غير أن دارسى (التداولية) يرون أنه من المناسب تضييق مجال دلالة البلاغة باعتبارها أداة **ذرائعية** [وسيلة]، وإلا أصبح من الممكن اعتبار كل شئ بلاغة، تأسيسا على أن لكل شئ أهدافه **النفعية**، وأن كل رسالة لها **قصدها** وموقفها وظروف تلقيها"(١٦١). وذلك يعكس وعيا مصطلحيا إلى حد كبير، ويحصر فى الوقت ذاته الذرائعية والنفعية والقصدية كمرادفات شاعت خطأ وكترجمة لـ (التداولية) أو (البراجماتية) على كونها بعضا من كل فى سياق إعمالها كإشارات لغوية.

وقد يقع ذلك مواكبا لرؤية جلية نحو التصور عند (صلاح فضل) حينما أفضت إلى العناية بالعلاقة بين بنية النص وعناصر الموقف التواصلى، "ويأتى مفهوم التداولية هذا ليغطى بطريقة منهجية منظمة المساحة التى كان يشار إليها فى البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال)" (١٦٢)، أو ما يطلق عليه حديثا مصطلح (سياق الموقف Context of Setuation)؛ ولكن بحسبها شمولا أعظم للسياق الكلى. ويجب ألا يفهم من هذا التبسيط عدم شمول العناصر التى أشار إليها (محمد عنانى) فيما وقع على اتجاه الخارج، لأن التصور عند (فضل) يعنى "بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصة، ووظائف الأقوال اللغوية وخصائصها خلال إجراءات التواصل بشكل عام"(١٦٣)، وفضلا عن تمثله رؤية المصطلح عند (ديفيد كريستال) ومجال عمله فى (العلاماتية Semiotics) و (الدلائلية Semantics) و(النحوية Syntactis)؛ فإنه يجلى كل ذلك فى (التداولية) حتى أصبحت تهتم بوصف العلاقة بين العلامات ومستخدميها، ثم أحلت كلمة (نصوص) محل (علامات)، بينما تعنى (النحوية) بتوضيح الشروط المحددة والقواعد التى تضمن صياغة الأقوال الجديدة،

أما (الدلالية) فتهتم بالشروط التى تجعل هذه الأقوال مفهومة وقابلة للتفسير في الموقف التواصلى، "فالتداولية إذن تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أى للعلاقة بين النص والسياق"(١٦٤).

وكان قد استقر المصطلح على (التداولية) مع (صلاح فضل) عند (محمد مفتاح)(١٦٥)، وفى ترجمة (نشوى ماهر) عن (كارل هاينز ستيرل) (١٦٦)، بما يتسق مع التصور المطروح عن (Pragmatics)، ويبقى على حقل التداول أن يثبت ماركن إليه من أصول ريثما يحتضن شوارد فكرنا حتى لا نطرح شباكنا في السراب.

– الانحراف Diviation :

التجاوز، الانتهاك، الفضيحة، الشذوذ، كسر البناء العدول، الانزياح

لهذا الصوت الدال جذوره فى العربية متجلية فى التراث، وظل يعمل في منحاه التداولى وفق أى خروج بترخص عن المعيارية اللغوية أو النحوية أو البلاغية، ووقع تحته كل من (العدول) و(الالتفات)، إلا أن إعادة بعثه واكتشافه في الخطاب النقدى المعاصر كانت على يد (سبتسر Spiyzer) عالم اللغة الألمانى الذى استطاع الإفادة من ذلك المصطلح إلى أبعد الحدود حتى ارتقى به إلى درجة النظرية تطبيقا وتحليلا بدراسة العلاقة بين الانحراف اللغوى وأصله (السيكلوجى) بغيه الوصول إلى تفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية(١٦٧).

وقد تفجرت قضية ترادف الصوت الدال على تصور أوحد فيه من قبيلين، الأول يعول على الترجمة بما يعنى بالاضطراب المصطلحى فى المنبع، والثانى يرجع إلى حقل التداول العربى فى جدلية الأصالة والمعاصرة. ويشير (صلاح فضل) إلى تجلى الجانب الأول فيما وقع لدى النقاد الغربيين أنفسهم، فنرى (بول فاليرى) يتبنى الصوت الدال على (تجاوز)، وعند (تيرى) يكون (كسر) بمعنى (كسر البناء)، أما (جون كوين) فالصوت الدال عنده يستقر على (انتهاك)، ويصير عند (بارت) (فضيحة)، وعند (تودروف) (شذوذ)، أما عند (أراجون) فهو (جنون)(١٦٨)، لتصبح كل هذه الأصوات الدالة مرادفات للدال (انحراف) على ما يقع عليه تصوره من أهمية عظمى تمس جوهر التحول من اللغة العادية إلى اللغة الفنية التى تجعل من الأدب أدبا ومن الشعر شعرا ومن النص نصا، وإن التصق التصور بدرجة أشد فى اللغة الشعرية وخروجها عن أعراف اللغة النثرية، وكان

(الانحراف) هو مطيتها لبلوغ ذلك، إذ يعنى "أن شعرية اللغـــة تقتضـــى خروجـــها الفاضح على العرف النثرى المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتـــداع وســـائلها الخاصة فى التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية"(١٦٩).

ولأن التركيب (المنحرف) للغة ينافى شروط النظام فإنه يخرج بذلك عــــن إرهاصات التوقع، ويحمل قدرا غير قليل من الدهشة، أو ما سوف يصبح (مؤشـــرا أسلوبيا) يثير انتباه السامع، ويفتح بذلك (الانحراف) أفقا جديدا فـــى البحـــث عـــن المؤشرات الأسلوبية عامة(١٧٠)، كما يكون أيضا النواة الأولى فى بحث مســـتويات حركة شعرية النص، وبحث نظام البنية خاصة فى تجاوبها مع التحـــول والتحكـــم الذاتى، بل إن فلسفة التحول ذاتها تعتمد إلى حد كبير على نظرية (الانحراف) التـــى تتبنى الخروج عن العرف، فى الوقت الذى يبقى ذلك العرف تحت سيطرة التحكـــم الذاتى، وكون البنية نظاما فى حد ذاتها فإن (الانحراف) يتجلى بشكل أو بآخر فـــى مخالفة هذا النظام الذى لا يشترط أن يكون مبنيا على اللغة المعيارية، "بل يكفـــى أن يكون هو النظام الذى اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كـــان هذا النظام فى أصله انحرافا"(١٧١).

هو إذن أحد المفاتيح الرئيسة فى منهج التحليل الأسلوبى، ومنـــهج تطبيـــق (الشعرية)، ومنهج التحليل البنيوى، حتى أن أحد الباحثين قد استطاع أن يجلى تقنيـة (الانحراف) فى خمسة نماذج، يعنى أولها بدرجة انتشاره فى النـــص ويـــأخذ فـــى اعتباره معدلات التكرار شديدة الارتفاع لوحدة معينة، والثانى يتمثـــل الانحرافـــات اللغوية سلبية أكانت أو إيجابية، والثالث يشمل العلاقة بين القاعدة والنـــص فيمـــيز بين الانحرافات الخارجية فى اختـــلاف أســـلوب النـــص عـــن اللغـــة المدروســـة والانحرافات الداخلية فى انفصال وحدة لغوية معينة عن القاعدة المســـيطرة علـــى النص، والرابع ينبنى على التمييز بين الانحرافات المختلفـــة الخطيـــة والصوتيـــة والمعجمية والنحوية والدلالية، والخامس يعتمد الانحرافات وفقا لتأثيرها على مبـــدأ الاختيار فى الوحدات اللغوية(١٧٢).

غير أن (تشومسكى) يعتمد مصطلحـــا آخـــرا كســـبيل تقنـــى لتوجـــهات (الانحراف) وهو (درجة النحوية) ويعنى بـــه كطريقـــة منظمـــة لتحديـــد نوعيـــة الانحراف اللغوى، وبناء عليه يقسم درجاته إلى ثلاث : الأولى يقع فيها الناجم عـــن خرق مقولة معجمية، والثانية تحتوى الناجم عن التوتر فى ملمـــح يرتبـــط بمقولـــة فرعية معينة، والثالثة تشمل الانحراف المتولد عن الصراع مع ملمح يتصل بمحـــور

الاختيار[١٧٣]. ليساهم المصطلح أيضا فى الوصف البنوى، ومن خلال (درجة النحوية) يساهم بشكل أكبر فعالية فى تحديد درجة الشعرية[١٧٤].

لقد أصبح (الانحراف) نظرية عامة فى مجال تقنية العديد من النظريات الأخرى مثل (الأسلوبية) و(الشعرية) و(البنيوية) وبتبنيه (درجة النحوية) أصبح ميزانا جديدا لتحديد المعيارية الإبداعية بعدما كانت أخص الخصوصيات، وكانت منطقة لها حرمتها، ليجئ النقد بمداخلاته الجديدة فيخلصها من صلف الانطباعية، ويصبح بذلك للتصور المصطلحى حضوره فى معية الناقد كأحد أسلحته المشهورة لفض الكثير من أغلال النص فى التوجه النقدى المعاصر.

ويتضح إلى حد كبير مدى شيوع المصطلح بتبنيه الصوت الدال (الانحراف) عند كل من (صلاح فضل)، و(شكرى عياد)، و(تمام حسان).

أما الجانب الثانى الذى وقع فيه اضطراب ذلك الصوت الدال فارتبط إلى حد ما بالتصور عند القدماء، فلم تكن فكرة (الانحراف) خافية عليهم، وإن سموها بأسماء أخرى، كالتوسع أو الترخص أو الضرورة عند قيامها، بل سموها أحيانا فى بعض حالاتها (لزوم مالا يلزم)، وقد عرف (الترخص) عند النحاة بالشذوذ والقلة والندرة، وقد اعتمد (الترخص) على تضافر القرائن لضمان أمن اللبس حينما يختلط المعنى، ولا ترخص على حساب المعنى، وغير (الترخص) عرف العرب أيضا (العدول) باعتباره انحراف عن الأصل، غير أنه ظاهرة لاواقعية، وذلك هو الفرق بينه وبين الانحراف، فبالرغم من كونه تحديا صارخا للقاعدة النحوية إلا أنه وجد من الحفاوة وسعة الاستعمال مالم تفز به القاعدة، حتى أصبح معيارا قياسيا، وذلك ما يخرجه عن فعالية (الانحراف) الواقعية، ومن ظواهره النيابة وحذف الرابط والتقديم والاعتراض والزيادة، ويتضح لأى مدى تحول ذلك (العدول) فى التقعيد الأول إلى تقعيده فيما بعد حتى أصبح من القوة التى لا تقل بأى حال من الأحوال عن القاعدة الأساسية كما وقعت فى الأصول[١٧٥].

فالمصطلح كان فى الأصل مصطلحا نحويا يعمل كانحراف حتى اضمحلت علة ذلك الانحراف بذهاب العدول لتتوقف فعالية التصور عند ذلك، ويصبح الترادف بين (الانحراف) و(العدول) فى السياق المصطلحى ضربا من المغالطة، ويصبح استخدام اللفظ عند (محمد عبد المطلب) سبيلا لفعالية الإشارة اللغوية وحسب فى قوله "وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالى، فإن البلاغيين ساروا فى اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الأداء الفنى"[١٧٦]، ويتضح من هذه المقولة

أيضا اعتماد الصوت الدال (انتهاك) حسبما وقع عند (جون كوين) – إلا أن يكـــون إشارة لغوية – فى مقابل الصوت الدال (انحراف) والمعتمـــد للشـــيوع بالترجمـــة وبالاختلاف عن منحى (العدول) كما وقع عند العرب الأقدمين، والأمر ذاته ما يقـــع عند (محمد حماسة عبد اللطيف) حين يرادف بيـــن (الانحـــراف) و(المفارقـــة) – والأخير مصطلح آخر لا شفاعة فى مغبة الوقوع فيه – وإن انتهك الانحراف أحـــد تصوراته – ضمن سلسلة الترادف مـــع (الانحـــراف) و(العـــدول) و(المجـــاوزة) و(الخطأ)[١٧٧]، وتتداخل بذلك سلسلة الترادف بين اضطراب الأصـــل فـــى المنبـــع واضطراب مداخلة التصور فى المنحى القديم والمنحى الجديد•

وقد يستقيم الأمر عند (شكرى عياد) مع ما طرحه من مثـــال فســـر فيـــه (الانحراف) بـــ (عدول) عن الأصل[١٧٨]، ولكن هل يصح التفسير ذاته مـــع قولنـــا (عدول بلاغى) أو (عدول لغوى)؟

إن التخصص الدلالى فى تصور (العدول) كان مقصورا على الخروج عـن القاعدة النحوية بترخص حتى صار ذلك (العدول) ذاته قاعدة فى بعض الحـــالات، كما أشار (تمام حسان)، أما (الانحراف) فهو أكثر اتساعا وشـــمولا وواقعيـــة فـــى منحاه المعاصركتقنية منهجية تعتمد المؤشرات الخارجة عن المألوف من معياريـــة (الكتابة) فى المقام الأول لتشمل الظواهر النحوية واللغوية والبلاغية وكذلك الخطيـــة والصوتية والمعجمية والدلالية .... إلخ، حتى ارتقى التصور إلى حد النظرية•

وقد وقع الترادف أيضا عند (محمد مندور) باعتماد الصوت الدال (كســـر البناء)[١٧٩]، كما يرى (تيرى)، فى إشارة (صلاح فضل) كـــأحد الأصـــوات الدالـــة التى اشتملت اضطراب المصطلح فى المنبـــع، وأغنـــى عنـــها بـــ (الانحـــراف Deviation)، كصيغة متماسكة لها جذورها الدلالية والإيحائية فى العربيـــة والتـــى تتسق إلى حد كبير مع التخصص الدلالى للمصطلح فى منحاه المعاصر•

ولم يتبق أمامنا فى معترك التداول بالترادف بين هذه الوفرة من الأصـــوات الدالة على تصور أوحد سوى ماركن إلى (الانزياح)، وقد رادفه بـــالفعل (صـــلاح فضل) مع (الانحـــراف)[١٨٠]، واعتمـــده (أحمـــد ويـــس) كصـــوت دال لتصـــور (الانحراف)[١٨١]، وترجمة (خالد سليكى) عن (جون كوين) بدلا من انتـــهاك[١٨٢]، وهو ما فعله أيضا (شاكر عبد الحميـــد)[١٨٣]، واســـتخدمه (خليـــل المـــوسى)[١٨٤]، و(محمد مشبال)[١٨٥]، لعناية تصور (الانحراف) كذلك•

غير أنه يبقى حائلا دون قبول ذلك، معيارية الصوت الـــدال (الانحـــراف) وفق تجليه الدلالى الأصولى، ثم مغبة الوقوع فى ضبابية الصوت الدال بيـــن ذلـــك

(الانزياح) و(الانزياح) كمصطلح يستخدم فى التحليل النفسى ويستخدم الدال العربى ذاته فى مقابل الدال الإنجليزى (Displacement)، كما أشار (شاكر عبد الحميد)[١٨٦]، وعرفه (مالكولم بوى) بقوله "هو قابلية انفصال ما تتصف به فكرة ما من تأكيد أو أهمية أو وحدة، عنها، والارتباط بأفكار لم تكن لها تلك الوحدة، ولكنها تتصل بالفكرة الأولى بسلسلة من الترابطات"[١٨٧]، وعلى الرغم من اتساق التصور على ما بين المترادفين من صلة فإن الحقل المعرفى فى الأصل قد فصل بينهما، ليقع فى مجال النقد الأدبى على (الانحراف Deviation) وفى علم النفس على (الانزياح Displacement).

– رؤية العالم Weltanshauung :

البنية المعرفية، الرؤية، الرؤية الشعرية، المنظور، وجهة النظر، التبئير

وقع المصطلح عند (لوسيان جولدمان) فى دراسة (البنيوية التوليدية)، وأشار (مجدى وهبة) إلى عنايته بالأساس الميتافيزيقى لنظرة الإنسان إلى الأشياء التى ينبنى عليها تصوره لمعنى الحياة[١٨٨]، أو أى فكرة عامة عن طبيعة العالم يمكن التعبير عنها ضمنيا أو على نحو جلى فى أى عمل فنى[١٨٩]، المصطلح فى الأصل كان بديلا لمصطلح (لوكاتش)(الوعى الطبقى) وتبناه (جولدمان) برعايته تجسيد الحياة الفكرية والاجتماعية والعاطفية لجماعة (بورت – ريال) فى حلقة متصلة يتوافق فيها الاقتصاد والسياسة والنص[١٩٠]، ليصبح مصطلح (رؤية العالم) رؤية شاملة حتى شمله (فراى) بربطه بالنقد الحديث من خلال فكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى الأبنية البشرية، أما (جولدمان) فربطه بالبنيوية التوليدية بتعبيرها عن الضمير الجمعى على اعتباره محصلة عملية (التبئير) التى يقوم بها النص الأدبى. وكانت (الشعرية) قد وحدت فيه بين عمل الباصرة فى الصورة الحسية المتشكلة لغويا، وفعل المخيلة الحلمى، لتعطى دلالة تعبيرية خاصة تنزع إلى درجة من التجريد العقلى، أو كما يقول (صلاح فضل) "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، والمتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعرى المعتمد على القناع والأمثولة الكلية. وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تضافر كل تلك العوالم لتكوين منظور متماسك فى النص، بما يجعل (الرؤيا) هى العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتجيتها الدلالة"[١٩١].

تطور التصور إذن، أو اتسع لتمثل مقولته الأولى وفق رحابة المرجعية مع تمثل النقد نظريته بعلمية أكثر صرامة، انطلاقا من الصوت الدال الأول، وكأنها مساحة التواطؤ والشيوع الفلسفية والزمانية، ليستقر على وحداته الجزئية التي تشكل في مجملها انسجاما مع وحداته الكلية الأولى.

وكانت إرهاصات التصور الأولى عند (لوكاتش) تذهب إلى العناية بالعقائدية التى تكمن تحت عمل الكاتب، ومحاولته إعادة هذه النظرية، وذلك هو المبدأ الأسلوبى الذى يرتكز عليه أسلوب أى عمل معين، ومن ثم فالمضمون هو الذى يحدد الشكل، لتغدو هذه العلاقة بين الشكل ورؤية العالم نقطة جوهرية فى تقنية (الأسلوبية) عند (لوكاتش)، وإذا كان ذلك مرتبطا عنده بطبقة معينة؛ فإن المصطلح عند (جولدمان) قد أصبح منهجا متكاملا فى (البنيوية التوليدية) بدراسة البنى الفكرية والاجتماعية حتى صار الكشف عن هذه البنى الدالة كشفا عن (رؤية العالم) فى النص موضوع التحليل بوسيلتين إجرائيتين، الأولى يمثلها الفهم بالتعرف على الارتباطات الداخلية للنص، ولا شئ غير النص، والثانية من خلال الشرح بالبحث عن ذات فردية أو جماعية، تمتلك من أجلها البنية العقلية المهيمنة على العمل خاصية وظيفية دالة[192].

فرؤية العالم أصبحت بنية فكرية وسطية بين الأساس الاجتماعى الطبقى الصادرة عنه والأنساق الأدبية التى تحكمها هذه الرؤية، وأصبحت مفهوما تاريخيا يصرف توجهات طبقة معينة فى فهم واقعها الاجتماعى حتى يقولب قيم هذه الطبقة فيما بينها وبين غيرها، ثم صارت تتجاوز التقنيات السردية "لتأخذ طابعا أعمق يرتبط بمنظومة فكرية تشكل إطارا فلسفيا لمنهج التوليديين"[193].

إن (رؤية العالم) تعنى موقفا اجتماعيا وسياسيا تجاه الكون والإنسان والمجتمع[194]، وهى لا تمثل معتقدات الإنسان الفكرية وتصوراته عن الحياة وحسب؛ ولكنها تتجاوز ذلك لتشمل مشاعره وطموحاته النابعة من موقفه الشامل، إنها ليست مجرد صيغة نظرية ذات طابع فلسفى؛ وإنما هى وعى شعورى مباشر لمختلف مظاهر الحياة[195]، وصارت كيانا كائنا يشير إلى المسلمات الكبرى المتعلقة بالكون، وتقع الذات فيها كبنية تصويرية ثقافية فى المقام الأول تخضع للتشخيص بأنها جملة من صور التكيف مع المحيط الخارجى والنزوع إليه[196].

وعلى الرغم من وقوع الصوت الدال الأول فى الألمانية على Weltanschauung ؛ إلا أن (عز الدين إسماعيل) يتمثل لها صوتا دالا إنجليزيا

آخر هو World View[١٩٧]، كنتاج لقلب الترجمة وفـــق رســوخ التصـــور فـــى (البنيوية التوليدية)، وكأن الصوت الدال العربى هو مرجعيـــة المصطلـــح، وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على مدى استقراره وشيوعه فى العربية، ولكـــن يبـــدو أن (كمال أبو ديب) لم يقنع بهذا الاستقرار فيشرع فى صوت دال آخـــر فـــى مقـــابل التصور ذاته هو (البنية المعرفية)[١٩٨]، وقد يصدق ذلك الصوت الدال وفق تصـــور آخر لتوجهات النقد الجديدة فى عنايتها بـــ (النص) دون (المنشئ)، ومن ثـــم فـــإن التصور سوف ينقلب رأسا على عقب؛ لأن البحث عن رؤية العالم فـــى (النـــص) تختلف بكل تأكيد عن البحث عن (البنية المعرفية) التى تتجلى فى عنايتها بالقـــارئ، وهنا يبطل إقحام ذلك الصوت الدال (البنية المعرفية) كمرادف عند (كمال أبو ديـب) – لـــ (رؤية العالم).

وإذا كانت (الرؤية الشعرية) تقوم علـــى المقاربـــة Convergemce بيـــن الأشياء المختلفة، أو هى "الرؤية التى تستجلى الكون ليـــس باعتبـــاره تتابعـــا مـــن الأشياء، ولكن باعتباره منظومة من العوالم فى حالة من الدوران rotation، عنـــد (مايكل فاندين هوفيل)[١٩٩]؛ فإنها يصعب أن تفلت من أسر تصور (رؤية العـــالم)، فضلا عن قصورها فى احتواء التصور على سبيل الترادف.

وقد نخاطر بالصوت الدال (المنظور) إذا ما حاولنا أن نضعه علـــى حبـــل وثاق التصور؛ بتجاهل مصطلح (رؤية العالم)، وبالرغم من كونه مستمدا من حقـــل الفنون التشكيلية عند (سيزاقاسم) معنيا بتوقف شكل أى جســـم تقـــع عليـــه العيـــن والصورة التى تتلقاه بها علىالوضع الذى ينظر منه الرائى إليه، فما ذلـــك الوضـــع إلا (رؤية العالم) فى الحقل المعرفى للنقد الأدبى، لأنه كما يقول (الشـــنطى) "ليـــس مجرد مصطلح فكرى أو أيديولوجى، إنما هو رؤية إدراكية للمادة القصصيـــة لـــه منطلقات عدة : فكرية اعتقادية ونفســـية تعبيريـــة، وتتلـــون بـــه رؤيتـــه للزمـــان والمكان"[٢٠٠].

أما الصوت الدال (وجهة النظر Point of view) فقد أخذه (عبـــد العـــالى بوطيب) عن (هنرى جيمس)، كمحاولة للفصل بين فلسفة الروائى وما اختاره مـــن أساليب فنية، عند الأخير، فإننا قبل أن نذكر تصور ذلك الصوت الدال سوف نـــدرك على الفور أن هذه المهمة منوط بتحقيقها منهجيا ما وقـــع عنـــد (جولدمـــان) فـــى (البنيوية التوليدية)، ويعنى بـــ(وجهة النظر) "فلسفة الروائى أو موقفه الاجتمـــاعى أو السياسى أو غير ذلك"[٢٠١]. وقد أشار (عبد العـــالى) إلـــى اســـتبعاد (جـــيرار) لمصطلحى (الرؤية Vision) و (وجهة النظر Point of view) لما لهما فى اعتقاده

من طابع بصرى، غير أنه اقترح بديلا آخر هو مصطلح (التبئير Focalisation) الذى استلهمه من (بروكس) و(وارين)[٢٠٢]، إلا أن ذلك الدال عند (صلاح فضل) كان محصلة فعالية (رؤية العالم) فى منحى (البنيوية التوليدية) كما جاءت عن (جولدمان) بتعبيرها عن الضمير الجمعى، أما (بؤرة السرد) فهى شئ آخر[٢٠٣].

يبقى بذلك الصوت الدال (رؤية العالم) أكثر قدرة على احتواء التصور كما تجلى فى مداخلات النقد الجديدة بدرجة تبز كلا من (البنية المعرفية)، و(الرؤية الشعرية)، و(المنظور)، و(وجهة النظر)، و(التبئير)؛ إلا أن تقع هذه الأصوات الدالة على تخصص دلالى تحت التخصص الدلالى لمصطلح (رؤية العالم Weltanschauung)، ثم تبلغ حظها من التواطؤ والشيوع وفق ما يراه مناسبا معترك التداول، ودون أى محاولة لفرض قسرى على توجهات الفكر النقدى.

لقد أصبحت قضية ترادف أو اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد فى حاجة ماسة إلى رعايتها بانتزاع الشوارد عن حقل التربية العلمية الصحيح، وتنقية الفكر النقدى من الشوائب التى لطالما استخف بها، حتى أصبحت بضعفها السلالى عوائقا وسدودا أمام أى منحى علمى للتوجه، وأمام اشتمال منظومة فكرية تحاول الانطلاق نحو آفاق أكثر رحابة من تدنيات أو تهالك اللبنة الأولى فى بناء الخطاب النقدى وهى المصطلح. ولعل التسليم بخصوصية الحقل المعرفى للنقد الأدبى لايكون ذريعة لجواز الاضطراب دون سماع صوت أو صدى لكل المحاولات الجادة لإعادة تجلية فصل الخطاب.

رابعا : ضبابية المصطلح فى الحقل الدلالى
الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة

الحقول الدلالية Semantic fields أو بالأحرى (حقول المعنى) تعنى بتجمع الوحدات الدلالية فى اللغة ما تعالقت تصوراتها على الاتساق أو التباين فى إطار دلالة موضوعية عامة تجمعها غالبا مرجعية اللفظ المعجمية، لأنه – كما سبقت الإشارة – ليس ثمة دلالة للفظ مفرد، وإنما ينبع الاتساق مما ينتمى إلى موضوع معين يصبح بديل السياق (الأساس الأول) لتجلى فعالية الدلالة بإعمال أحد تصورات الإشارة اللغوية دون آخر.

وقد كانت هذه الحقول إحدى الوسائل الفعالة لاستجلاء المعنى بتقابل الوحدات حتى تتداخل بطريقة معينة فتبرز إحداها الأخرى[٢٠٤]. وفكرة هذه الحقول عند علماء اللغة تتجاوز عملية الحصر لأن تتعلق بموضوع معين لتصبح محاولة لضبط معانى المفردات بنسبها إلى بعضها بعضا اعتمادا على مقولة (سوسير) بالعلاقات الرأسية بين مفردات اللغة[٢٠٥]. وقد تجلت فعالية هذه الحقول فى موضوعات مختلفة مثل (القرابة)، و(الألوان) حيث تترابط المفردات بعلاقات عضوية تبلغ حدا ما من التماسك[٢٠٦]، غير أننا فى المجال المصطلحى نسعى إليها لفك مثل هذا التماسك، أو ما يمكن أن يقع على التداخل، لتصبح محاولة لفض الاشتباك اتكاء على القاعدة الفلسفية ذاتها، والتى قد تكون سببا مباشرا لاشتمال هذه القضية ضمن قضايا الصوت الدال على الرغم من خنوعها لإحدى قضايا الترجمة المتمثلة فى الاضطراب المصطلحى فى المنبع، لتخرج من الأصل المعرفى إلى الأصل اللغوى برعايته الصوت الدال فى وقوع الاضطراب على الحقل المصطلحى ككل؛ وليس لكل مصطلح على حدة، حتى تضاربت هذه الأصوات الدالة بينها وبين بعضها بعضا فى سيطرتها على احتواء تصوراتها.

وقد تجسدت هذه القضية بشكل مفزع فيما يخص أحد الأجناس الأدبية المحدثة التى استطاعت أن تفرض تجليها الإبداعى على ساحة الوجدان الإنسانى المعاصر بدرجة فاقت إلى حد ما سائر الأجناس الأخرى قديمها وحديثها.

ولعل ذلك الفزع يتأتى مما وقع عليه النقد الأدبى العربى من اضطراب كان نتاجا طبيعيا للاضطراب ذاته فى المنبع، حتى كانت محاولة (عبد الرحيم محمد) لحصر صنوف ذلك الاضطراب أبلغ من كل ألفاظ اللغة لتصوير حالة الشتات التى وقع فيها المصطلح وكأنه إشارة لغوية[٢٠٧].

غير أننا نسارع ونقول بأن ذلك لم يكن الإحالة مستعصية انتـــابت الحقـــل المعرفى فى شتى بقاع الأرض، ومن ثم فإن الحصر التصورى للمصطلحات فـــى هذه القضية لم يكن معنيا بقضية المصطلح النقدى فى الحقل القصصى ككـــل؛ لأن معظم هذه المصطلحات قد اشتملتها قضايا أخرى وفق الطـــرح الفلســـفى لنظريـــة المصطلح النقدى، لتعتمد القضية هنا ضبابية الأنـــواع الإبداعيـــة القصصيـــة بمـــا يجمعها من خصائص مشتركة إلى حد كبير وتتداخل تصوراتها إلـــى حـــد أكـــبر، وذلك ما أوقع إفراد تصوراتها فى الضبابية بالضرورة والتبعية لأصواتـــها الدالـــة، علما بأننا لا نستطيع أن نرسو على أحدها دون الفصل بينه وبين قرائنه.

وقد تعرض (محمود ذهنى) لهذه القضية بعدما حصر أنواع هـــذا المجـــال الإبداعى فى الرواية، والقصة، والقصة القصيرة والأقصوصـــة، وســـوف نغـــض البصر عن ملحقاتهم، القصة الطويلة، والرواية القصيرة، والقصة قصيرة القصـــيرة، عرفانا بذكاء الحقل المعرفى للنقد الأدبى فى نفض ماليس منـــه بـــد عـــن منحـــاه الفكرى، لنبقى على هذه الصنوف الأربعة بشكل مبدئى.

ويعرض (ذهنى)لأنظمة الفصل أو التقسيم فى العالم لـــهذه المصطلحـــات، فيشير بداية إلى التقسيم الأمريكى الذى اعتمد الأرقام وحصر (الرواية) فـــى أكـــثر من أربعين ألف كلمة، أو أكثر من مائتين وخمسين صفحة، وتوالـــى ذلـــك بنســـب مختلفة مع القصة من مائة وثلاثين إلى مائة وخمسين صفحة، والقصة القصيرة مـــن عشرين إلى ثلاثين صفحة، والأقصوصة من أربع إلى سبع صفحات. وواضـــح أن ذلك الفصل لاينتهى إلى أساس علمى مقنع، مما دفع (إدجار آلان بو) إلـــى تقســـيم آخر يعتمد الفترة الزمنية للقراءة، لتكون فى القصة القصيرة من نصف ساعة إلـــى ساعة، وأكثر من ذلك للرواية، وأقل من ذلك للأقصوصة. غير أن ذلـــك التقســـيم أيضا قد لحق بسابقه، إيمانا بأن هذه المعايير لا يمكن أن تحتوى أو تقنـــن مجـــالا إبداعيا لا تحده حوائط الأسمنت فى الوقت الـــذى تجليـــه المشـــاعر والأحاســـيس، وتحكمه آلية إبداع وتقنية وضع، تتشابه إلى حد كبير دوافع تفعيلها وآليات تلقيـــها، وذلك ما أبطل أيضا فعاليات التقسيم وفق الفترة الزمنية لوقوع الأحداث لدى بعـــض النقاد الأمريكين حينما قالوا بأن القصة التى تقع أحداثها فى فـــترة زمنيـــة طويلـــة (أشهر أو سنوات)، أو على فترات زمنية متقطعة تكون (رواية) أما التـــى تنتظـــم أحداثها فترة زمنية قصيرة، أو وحدة زمنية واحدة فهى قصة قصيرة، وأهملوا بذلـــك القصة والأقصوصة، بعدما أهمل الأولى (إدجـــار آلان بـــو)، ولاشـــك أن الواقـــع

الإبداعى يمكن أن يناهض ذلك، فضلا عن عدم قناعته بمنحى الزمن وحده. ومع الواقعية الاشتراكية كانت النظرة الأيديولوجية وفقا لتوجهاتها فحصروا التصنيف فى نوعين أيضا الأول كان (الرواية) إذا تناولت القصة قطاعا طوليا من الحياة، أى تتابعت فيها أحداث كثيرة على فترات زمنية متباعدة أو متعاقبة، أما القصة القصيرة فهى تتناول قطاعا عرضيا من الحياة وتقف عند فترة زمنية واحدة لتصور ماجرى فيها من حدث أو أحداث مترابطة. ولعل فى ذلك التصنيف اقتصادا كما وقع عند النقاد الأمريكيين، ولكنه هذه المرة ينتمى - إلى حد ما - إلى قناعة فنية أكبر بإضافته تقنية الأحداث إلى عامل الزمن.

أما النقاد الإنجليز فقد اعتمدوا فى الفصل على الأحداث وحدها للنوعين ذاتهما، لتعنى القصة القصيرة بتناول حدث واحد مفرد، أى تعتمد على مؤثر قصصى واحد سواء أكان عاما أو خاصا، أما (الرواية) فهى تعنى بتعدد الأحداث واختلافها وتشابكها لتشتمل إلى جانب الموضوع الرئيس مواضيع أخرى ثانوية بشرط أن تنتهى إلى خاتمة موحدة تفترض وجود علاقة بينها وبين الموضوع الرئيس.

وعند النقاد الفرنسيين وقع التصنيف معتمدا التجربة الإبداعية، فإذا ماكانت تجربة فردية ذات دفقة شعورية واحدة فإنها تنتج قصة قصيرة بينما إذا كانت سلسلة من الانفعالات الشعورية التى تشتمل أكثر من تجربة يربطها رابط فإنها تنتج (رواية). وهذا الفصل أيضا على المستوى التجريبى يصبح مسوغا للدخول فى أخص خصوصيات الإبداع ويصبح نهبا للإنطباع الشخصى، فى الوقت الذى يصير فيه نمطا معياريا عاما لتقييم أى عمل إبداعى[٢٠٨].

ولعل هذا الاضطراب فى التصنيف بالفصل بين المصطلحات الأربعة أو دمجهم فى مصطلحين وحسب، هو ما أدى إلى اضطراب الترجمة وتداخل المصطلحات فيما بينها فى النقد العربى الحديث، لأن النقل قد وقع بالـ[illegible] عن كل أصحاب هذه التوجهات، ليقول أحدهم بـ (الرواية) وهو يعنى ([illegible] من ذلك القول، أو يقول بـ (القصة القصيرة) وهو يعنى اشتمالها (الأقصوصة) او العكس وهكذا.

يمكن إذن أن نخرج من كل هذه المحاولات إلى أنه ثمة رؤية عامة إلى الاقتصاد فى المصطلحات الأربعة إلى اثنين وحسب، وهذان الاثنان يجتمعان إلى

حد كبير على اشتمال الأنواع الأربعة، ثم إنه كانت هناك بعض المحاولات المقنعة في التصنيف من الوجهة الفنية خاصة ما وقع في الواقعية الاشتراكية.

ويدلي (مجدى وهبة) بدلوه في ذلك المعترك ليفصل بين المصطلحات الأربعة فيذهب إلى أن (الرواية Novel) سرد نثرى خيالى، طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلاف أهميتها النسبية، وتشمل هذه العناصر : الحدث، والتحليل النفسى، وتصوير المجتمع، ومنه الرواية التاريخية ورواية المغامرات والروايات التى تصف حياة الفلاحين أو الأسرة أوالحياة فى عصر من العصور، ثم يأتى العنصر الرابع وهو تصوير العالم الخارجى باشتماله الكرة الأرضية وخارجها، ثم الأفكار وتعنى بالهدف التعليمى والقص الرمزى وتمثل الحقائق العلمية، ثم العنصر الشاعرى فى الرواية العاطفية وروايات المغامرات الخيالية.

ويشير (وهبة) إلى أن (الرواية) تعتبر فنا حديثا نسبيا يرد إلى القرن السابع عشر فى فرنسا خاصة إلى (دى فايت) فى روايتها (أميرة كليف)، أما فى (انجلترا) فكانت (باميلا)(١٧٤٠) لـ (صمويل ريتشارد سون)، بينما يرجعها البعض إلى (ثيرفانتيس) (١٥٤٧ – ١٦١٦) فى قصته الشهيرة (دون كيخوتى) إلا أن بعض النقاد يردونها إلى الحكاية النثرية التى هى أقرب إلى إرهاصات الرواية. أما فى العربية فكانت (زينب) (محمد حسين هيكل) هى باكورة الإنتاج الروائى العربى عام ١٩١٣[٢٠٩].

ولم نخرج بتخصص دلالى للتصور عند (وهبة) سوى عامل الطول الذى اتفق مع التقسيم الأمريكى فى تجاوز (الرواية) المائتين والخمسين صفحة، أما تعددية العناصر فهوتقسيم داخل النوع، غير أننا يمكن أن نتحصل على خصوصية دلالية أشد فى تصور مصطلح (القصة Story) باعتبار دلالته على أى سرد لحدث أو لأحداث أولا، ثم قصوره غالبا على حتمية الصراع بين قوتين متضادتين فىسبيل الوصول إلى هدف معين[٢١٠]. وهنا يمكن أن ينتقل التصور من خصوصية النوع الأدبى إلى المنحى التقنى الفنى لآلياته، حتى يمكن انسحاب التصور للتعبير عن تقنية الكاتب فى منحى سرد الحدث أو الأحداث، أو أن يظل مقصورا على ذلك النوع من الكتابات الذى لا يعنى إلا بذلك، أما قصور (القصة) على الصراع كسمت تخصص لجنس أدبى فهو مالا يقبله المنطق العلمى. وثمة تداخل فى التصور مع صوت دال آخر هو (الحكاية) على سبيل الترادف مع

(القصة) فى الترجمة عن (Tale)[211]، وذلك يعضد خروج التصور عـــن النــوع الأدبى إلى المنحى التقنى الإبداعى، لذلك الصوت الدال أيضا.

أما (القصة القصيرة Short story) فلعلها كانت أكثر الأنـــواع إخلاصــا للتخصص الدلالى - عند (وهبة) - وربما يعزى ذلك إلى ظهورها المتأخر نســـبيا (أواخر القرن التاسع عشر) خاصة على يد (موباسان)، لتعنى عنده تصوير حـــدث معين لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وهى تنبنى على حدث أوحد لـــه أثـــر أو معنى كلى تتصل فيه أجزاؤه، ويكون له بداية ووســط ونهايــة، ويتضمـــن كيفيــة وقوعه وزمنه ومكانه وشخصه أو شخوصه، ويجب أن يفضى إلى معنى أو يشــكل موقفا تقوم على رعايته التقنية من أول القصة إلى نهايتها، وهذه النهايـــة تكتســب أهمية خاصة ويعول عليها (لحظة التنوير)، و(القصة القصيرة) وحدة مســتقلة لـــها كيان ذاتى لا يمكن تجزئته إلى بناء ونسيج[212].

والند لذلك التصور يأتى من مداخلة (الأقصوصة)، وأينما ذهبــت لتبحــث عنها - عند (وهبة) فى Novella فلن تجد سوى تجليها فـــى مجموعــة الإيطــالى (بوكاتشيو)(الأيام العشرة)، والأمريكيين (ملفـــل Herman Melvilla) (١٨١٩ - ١٨٩١)، و(هنرى جيمس Henry James) (١٨٤٣ - ١٩١٦) [213].

لنخرج من عالم (مجدى وهبة) بما خرجنا من عالم (محمود ذهنى) بـــأن ثمة مداخلة بيـــن كـــل مـــن (الروايـــة) و(القصـــة)، وبيـــن (القصـــة القصـــيرة) و(الأقصوصة) أكبر من أن تمكننا من أن ننزع إحداها عن الأخرى. ليبقى الأمـــر على ما هو عليه من الاقتصاد فى الأنواع الأربعـــة إلـــى نوعيـــن وحســـب همـــا (الرواية) و(القصة القصيرة). ولعل الرحلة فى مجال أوسع من عالم النقد التطبيقـــى تميط اللثام عن شئ آخر.

وبينما يرد (شكرى عياد) (الرواية الطويلة) أو الرواية الخيالية فى القـــرون الوسطى إلى كلمة (رومان Roman)[214]، وهو الصوت الدال القديـــم فـــى اللغـــة الرومانية المرادف لـــ (Novella)، ومعناها فى الإنجليزية Tale[215]، وقـــد وقـــع الصوت الدال الأول فى ترجمة (وهبة) على (الأقصوصة)، والثانى على (القصـــة) و(الحكاية)، بينما يترجم (عز الدين إسماعيل) (رواية) عن (Romance)[216]، بمـــا يؤكد أن اضطراب الحقل الدلالى المصطلحى مرده فى الأصل إلى (الصوت الـدال) الذى وقع أيضا على اضطراب منبعه، لذا فإن محاولات استخلاص التصور لابـــد وأن ترد فى النهاية إلى المنحى التقنى والفنى للنوع القصصى؛ إلا أن نقع فى حلقـــة

الجمود التصورى التى ينفك منها المنحى التقنى لتغايرات متلاحقة لا يحدها حـد أو تعريف، شأن ما وقع مع مصطلح (الشعر) عند العـرب الأقدميـن حتـى أصبـح التصور الآن مثارا اللسخرية. فليست هى إذن إلا محاولة لأن ينقشـع الغمـام مـا أمكن وليكن بعده مايكون.

تقع (الرواية) عند (كودن) للدلالة على مجموعة من الكتابات التى يجمـع بينها فقط أنها مجموعات مسهبة من القصص النثرى، ثم يعرض لخاصية الطـول ويعتمد التقسيم الأمريكى فتبقى فيما يزيد عن حوالى مائتين وخمسين صفحة (أكـثر من مائتى ألف كلمة)[٢١٧]. إلا أن (باختين) يرى أن هناك ثلاث خصـائص تتمـيز بها (الرواية) عن غيرها من الأنواع الأدبية الواقعة تحت جنس الإبداع القصصـى وهى أولا : اتسامها بالتجسيد الأسلوبى المتعدد الأبعاد، وثانيـا : التغـير الجـذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية وتكـامل بنائـها، والثـالث : هـو ارتباطها الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياته المتعددة والمفتوحة[٢١٨]. بينمـا هـى عند (عز الدين إسماعيل) صورة أدبية نثرية تطورت عن الملحمـة القديمـة[٢١٩]، وفيها تكون الأهمية للوقائع مثلما يرى (سانتسبرى) أنها قصة الواقعة، فى حيـن أن (القصة Story) هى قصة الشخصية والدافـع[٢٢٠]، ومـازالت (الروايـة) تعنـى بالموضوع الحى المعروض فى صورة عضوية متفاعلة الأجزاء متكاملة العنـلصر، ومازالت تحمل التفصيلات والجزئيات التى تملأ كل يوم وكل ساعة فى تلك الفـترة الزمنية الطويلة[٢٢١]. وتجليا لفعالية المكان والزمان تؤكد (سـامية أسـعد) علـى احتفال (الرواية) بالمكان الذى يحتله النص حتى اكتسب خاصية الطول[٢٢٢].

والحديث عن (الرواية) قد يطول بطولها مـن حيـث تعـدد شـخوصها وحوادثها وإفرادها لمساحات زمانية ومكانية أوسع، وحرصها على الاهتمام بـأدق التفصيلات، وتمثلها قطاعا كبيرا من المجتمع أوإسها بها فـى احتـواء العنـاصر المتعددة وفق ما أشار (وهبة)؛ إلا أنه يبقى السؤال مطروحا هل ثمة فـرق علـى سبيل الاجراء المصطلحى بينها وبين (القصة Story) باعتبارها نوعا قصصيا؟!

إن (عز الدين إسماعيل) لما يزل معنيا بذلك الفصل فيعتبر (القصة) كذلـك، ويلمح إلى أنه وفقا لبعض الآراء كانت رد فعل لرواية العصـور الوسـطى ومـا بعدها، وفى رأى آخر نتيجة ظهور شعب قارئ فى حاجة إلى مادة أدبيـة، حتـى احتلت فى القرن الثامن عشر مكان المسرحية الشعرية[٢٢٣]. وإذا كـانت (القصـة) كما يقول "إنما تحدث لتقول شيئا، لتقرر فكرة، فالفكرة هى الأساس الذى يقوم عليـه

البناء الفنى للقصة"[٢٢٤]؛ فما هو الأساس الفنى إذن الــذى يمكــن أن تقــوم عليــه (القصة القصيرة)، هل بالفعل يكفى كما يقول (إدجار آلان بو) ما تمتاز به (القصــة القصيرة) عن (القصة) من وحدة انطباع Impression[٢٢٥]؟!

ذلك فى حين أن (جينيت) يحدد المعانى المتعددة لكلمة (قصة Story) فــى اللغات الأوربية على كونها الملفوظ السردى سواء أكان خطابا شــفهيا أو مكتوبــا يتضمن علاقة بحدث أو مجموعة أحداث، أو المضمون السردى، أى تتابع الأحـداث التى يرويها الخطاب، والثالث يشير أيضا إلى الحــدث، ولكنــه الحــدث المــروى مردودا إلى فعل القص ذاته والذى بدونه لا يمكــن أن يكــون هنــاك ملفــوظ ولا مضمون[٢٢٦]. ويؤكد (صلاح فضل) على أننا نقع بذلك على ثلاثة مظاهر للســرد، ويترجمها على النحو التالى : الحكاية، وتطلق على المضمون الســردى (أى علــى المدلول)، والقصة، وتطلق على النص السردى وهو (الدال)، والقص، ويطلق علــى الفعل ذاته أو المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردى[٢٢٧].

أصبحت (القصة Story) إذن تجليا تقنيا إبداعيا فى تصورات الصنــف أو ما تحت (النوع)، لأنه يستحيل أن يكون ما يشير إليه (جينيت) و (صــلاح فضــل) معنيا بفن إبداعى نوعى اسمه (القصة) ثم تصبح هــذه (القصــة) إحــدى تجليــات المضمون السردى أو الملفوظ السردى أو الحدث، وهذه كلها عناصر تقنيــة يمكــن أن تقع فى أى إبداع قصصى (رواية) أو (قصة قصيرة) مثلا، لتتجاوز بذلك حــدود النوع إلى حدود التقنية الفنية فى الجنس الأدبى. ويفصل فى ذلك أيضا (حامد أبــو أحمد) بتفريقه بين (القصة) و(الحكاية) لاحظ ترادفهما عند (وهبــة) - فيقــول إن القصة تعنى التتابع الزمنى للأحداث على نحو ما"، أما (الحكاية) "فتعنى حكاية هــذه الأحداث بأى ترتيب حتى ولو اختلف كلية عن الترتيب السابق"[٢٢٨]. ولعلنا نذكــر التصور عند (وهبة) على كونه سرد حدث أو مجموعة أحداث.

إن الواقع الإبداعى، ومداخلات النقد الجديدة فى توجهات النقد المعاصر لــم تصبح معنية بــ (القصة) على كونها نوعا أدبيا مستقلا بل أصبح ذلــك الصــوت الدال معنيا بالتوجه التقنى الإبداعى أو المداخلات النقدية فى قــراءة (الروايــة) أو (القصة القصيرة)، حتى أن (محمد عنانى) يترجم مجموعة من المصطلحات معتمـدا الأساس ذاته، فإذا عرفنا (القصة) فــى مقــابل Story، ثــم Tale، فإنــها أيضــا Narration (بمعنى طريقة السرد)، و(Narrative) (بمعنى قص حادثة)[٢٢٩].ولعــل الأمر قد وقع كذلك من البداية حال التصنيف إلى (رواية) و(قصة قصيرة) وحسـب،

عند كل من النقاد الأمريكيين والروس والإنجليز والفرنسيين. وما دام الأمر كذلك فلنرجئ احتواء تصور (الرواية) قليلا.

أما (القصة القصيرة) فإن (شكلوفسكى) يعترف من البداية أنه لم يجد حتى الآن تعريفا لها، وهذا أمر طبيعى شأن الأنواع الأدبية عموما، "فلا يكفى لكى نشعر أننا نقف أمام قصة قصيرة أن تحتوى على صورة بسيطة، أو موازاة بسيطة بين عنصرين، أو حتى تقديم وصف بسيط لحدث من الأحداث ... القصة القصيرة لا تتطلب الفعل وحسب، بل تتطلب الفعل ورد الفعل، كما تتطلب أن لا يكون هناك تطابق بينهما"[٢٣٠]، وغير البساطة فى التصوير أو الموازاة بين عنصرين أو فى الوصف، وغير الفعل ورد الفعل تضيف (سامية أسعد) خصوصية تفعيلها الخيالى الذى يسمح بإعمال الفضاء الوجدانى بين الفعل ورد الفعل أو بين النص وآلية التلقى بما يستعيض عن إسهاب (الرواية) النصى، لتتميز (القصة القصيرة) بالاسهاب الانفعالى والإدراك الإيحائى والإشعاع الوجدانى، فتذكر أماكن خيالية حتى لو كان الكاتب واقعيا، والقارئ هو الذى يقارب بين الخيال والواقع كيفما يشاء، وذلك ما ينحو بالحدث نحو التركيز والتكثيف، لأن تمثل المكان الواقعى لايسمح بحدوث ذلك، فيلجأ الكاتب إلى مكان خيالى يكتنز احتمالات تأويل ذلك الواقع[٢٣١]. ثم تحصر (نادية كامل) معطيات التخصص الدلالى فى القصر، والإيقاع المميز، وفردانية الحدث أو تعدده البسيط، ثم تعنى بفترة زمنية قليلة، ومع ذلك فهى مشحونة ومكثفة توجز معطيات الشخصيات، ليصبح قانون (القصة القصيرة) هو التركيز والوضوح، والفن هو ألا تقول إلا ما هو ضرورى[٢٣٢].

والمصطلح عند (إدوار الخراط) يأتى تصوره بعد إسقاط الحدود بين الأجناس الأدبية إلى درجة أقل صرامة مما كانت عليها، ويعترف بأن (القصة القصيرة) لديه لم تكن معيارا مسبقا، ولم تكن افتراضا قبليا جاهزا، بل ظهرت نتيجة امتزاج لديه بين النسيج الشعرى والنسيج القصصى والروائى، بحيث أصبح ذلك الإيقاع الشعرى يسرى فى تضاعيف البناء، ولعلها (الشعرية Poetics) بمطمحها نحو تحقيق درجة أعلى من الرقى الإبداعى، ومثله ما كان عند (يحيى الطاهر عبد الله) وغيره من الكتاب، ويقرر (الخراط) بأن هذا النوع أصبح أشد طموحا فى تجلى (شعرية) قص موازية لسرديتها، فيما بدأ يتجلى فى الكتابة عبر النوعية، الكتابة التى تشمل كل الأنواع التقليدية، ومع ذلك فهى كتابة تفرق بين الفوضى والحرية، وبين الإبداع والتخبط[٢٣٣].

وفى غمرة الاقتصاد المصطلحى نجد (عز الدين إسماعيل) يشرع فى مصطلح جديد أسماه (القصيصة) ليعبر به عن الأعمال التى لا هى بالقصص الطويل ولا بالقصير[٢٣٤]، وكأنه قد حسمت مقاييس لهذه الأطوال، أو استقر الأمر على حدود صارمة للفصل، وجاء ذلك الصوت الدال كتصغير للقصة ومثاله بعض كتابات (يحيى حقى)، ولأن هذه الكتابات كانت طورا من الإبداع القصصى قد تم تجاوزه فيما بعد، ولأن معيار الطول لم يعد وحده مقنعا لأحد، فإن المصطلح طواه النسيان ولفظه معترك التداول.

أما (الأقصوصة) فلم تقع هى الأخرى على حظها من الشيوع انطلاقا من الأساس ذاته، بفقدان معيارية الطول وحدها أهليتها، ومع ذلك فهى لما تنزل عند (صبرى حافظ) نوعا أدبيا كان أسبق إلى الوجود فى العربية من نظيره فى الغرب لأنه لم يتم رصده وتجلى تصوره سوى فى قاموس (أكسفورد) عام ١٩٣٣، بينما قد تجلى ذلك اللون فى الأدب العربى ضمن جهود (المدرسة الحديثة) عام ١٩٢٩ عند (عبد الله النديم) وعند (محمود طاهر لاشين) فى (يحكى أن) والتى كان منها (حديث القرية) خير مثال على ذلك[٢٣٥].

هذا ولم يتقرر لـ (الأقصوصة) تخصص دلالى - فى معطيات المنحى التطبيقى لنظرية المصطلح النقدى يخرجها من أسر تصور (القصة القصيرة) حتى نستطيع أن نضعها كنوع قصصى مستقل سوى ما وقع عند البعض من معيار الطول، وإذا ما اختص هذا المعيار ببعد نسبى بين (الأقصوصة) و(القصة القصيرة) فإن ذلك بالطبع لا يؤهلها لخصوصية دلالية فنية ترقى بها إلى هذا التمييز.

نرسو فى النهاية على أن (القصة) قد انتقلت إلى وقوعها كمصطلح تقنى يجلى فاعلية التصور متجاوزة النوع الأدبى إلى السمت الفنى الذى يطبع الجنس القصصى، وقد يتجاوز ذلك حدود ما يختلف على نوعيته من عدمها شأن حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، فينشط تصوره فيها، ليعود أدراجه وفق ما جاء فى قوله تعالى "نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين"[٢٣٦]، لتصبح دراسة القصة فى القرآن الكريم ضربا من التخصص الدلالى للمصطلح كما هىكذلك معنية بالتتابع الزمنى للأحداث، أو المضمون السردى، أو النص السردى أياما وقع.

إننا إذن أمام نوعين كبيرين يمكن تفهم تخصصهما الدلالى اقتصادا فيما لـم يتخصص بعد، لنرحل فى ذلك مع (إيخنباوم) حينما يفصل بينهما لاوفقـا لمعيـار الطول وحسب، ولكنه يعتبر (الرواية) شكلا توفيقيـا وتتبـع غالبـا مـن التـاريخ والرحلات، ويمكن أن نضيف إليها عناصر أخرى حسبما وقعت عند (وهبة)، وهـى تعمد الإبطاء وإدماج مواد متباينة ومتفاوتة وربطـها ببعضـها بعضـا وتنسـيقها، وكذلك خلق مراكز متقابلة فى الأحداث وإبداع العقد المتوازيـة وهكـذا، وتكـون النهاية فيها نقطة استرخاء لانقطة توتر، ويجب أن يتصاعد الخط الرئيـس للحـدث فى نقطة ما تسبق نقطة النهاية، أما النهايات المفاجئة فيمكن أن تكون تأثرا بالقصـة القصيرة، وهى يمكن أن تعتبر رحلة طويلة عبر أماكن عديدة تعقبها عـودة هادئـة لتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التى لا تحـل إلا بمسـاعدة النسـق الكلـى المكون من معادلات متعددة المجهول، تكون الخطوات الوسطى المفترضـة لحلـها أهم من الحل النهائى نفسه[٢٣٧].

أما (القصة القصيرة) فهى بصفة أساسية شكل أولى يعتمد منبعه على مـا يشابه الحكايات الخرافية والنوادر، وتعتمد شكلا مغـايرا تمامـا لـ (الروايـة)، ويخضع لمعيار يراعى عامل الطويل والزمن والأحداث، وهى تقوم بدرجة ما علـى اعتماد التناقضات واللبس والتنافر والتضاد، وتلقى بثقلها إلى النهايـة، ويتحتـم أن تزداد سرعتها فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة لكـى تدمـر الـهدف بكـل قوتـها وسرعتها، وهى أساسا تشير إلى حبكة يفترض أن تقوم علـى شـرطين، صغـر الحجم، وتأثيرها على النهاية، وهذان الشرطان يؤديان بالضرورة إلى شئ متمـيز تماما عن (الرواية) من حيث الهدف والوسيلة، إنها تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلـة ذات المجهول الوحيد، أو الرحلة إلى قمة الجبل لتحقيق رؤية شاملة من أعلى، إنـها البؤرة التى ترتكز كثافة التجربة أو الفكرة أو الحدث، مشدودة على وترحسى قـوى للانتقال من نقطة إلى أخرى أو من موقف إلى أخر[٢٣٨].

وكأن من يحاول أن يصل إلى تصور أى نوع أدبى كأنما يحاول أن يصـل إلى جوهرة فى جحر الأفاعى. وهذا هو أحد الحقول الدلالية المصطلحية، وليـس كلها بالطبع، بدا وسوف يبقى على حاله من الضبابية، ردا لآلية الإبداع ذاتها، تلـك التى أصبحت تتمتع بقدر من الحرية يتجاوز الحدود والفواصـل مـادارت عجلـة الحياة، ولو تجمد الإنسان عند ضوابط فنية معينة ما اسـتحدثت ضوابـط أخـرى، ولتوقفت هذه العجلة، وإذا كان البعض منا يقاوم بما أوتى من علم وثقافة مـن زاوج

بين (الشعر) و(النثر) على ما بينهما من صرامة الحدود؛ فيما وقع تحت مسمى (قصيدة النثر)، فلا يعنى ذلك أن كتابها سوف يتوقفون عن كتابتها، ولعل الأيام القادمة تحمل لنا نصوصا تتماهى عندها الحدود والفواصل بين الأنواع الأدبية، وعندها سوف تقوم قيامة الأدب؛ غير أنه لن تتوقف أيضا مثل هذه الكتابات.

إنها طبيعة حقل معرفى يحكمه التجاوز قبل أن تحكمه الحدود، ولو وقف النحويون واللغويون أمام المبدعين الأوائل على أن ما أتوا به كان (انحرافا) – وهؤلاء أولى بالصرامة – ما كان هناك نص إبداعى واحد، وحتى حينما وقفوا أمام (مدرسة البديع) ماذا حدث؟ ذهبوا هم وبقى شعراؤها وبقيت حداثتهم.

غير أن كل ما يمكن أن نلاحقه هو أن نسمى مثل هذه الأشياء بأسمائها، وندرك فى الآن ذاته أن كل شئ إلى زوال مالم يتجسد فعلا حيا، فحينما نجد تصورا لمصطلح مثل (الأقصوصة) كما وقع عند (مجدى وهبة) على كونه ما تجلى فى (الأيام العشرة) لـ (بوكاتشيو)؛ فإنه لا يعنى بالضرورة أن يفرض نفسه على الساحة الإبداعية بعده بألف عام مالم ترى هذه الساحة ذلك التصور له ما يجسده كنوع فنى متميز عن (القصة القصيرة) مثلا، وإذا ما وقعت (القصة) فى وقت ما على كونها نوعا أدبيا فإن ذلك لم يمنع تصورها من الاشتغال فى النقد الأدبى بتمثله منحى تقنيا يتجاوز حد النوع إلى السمة الفنية فى الأعمال الإبداعية القصصية، إنها رحلة البحث التى لا توصد خلفها الأبواب.

تصدق بذلك إلى حد كبير نظرية المصطلح النقدى فى تبنيها للأصل اللغوى على اعتبار اللغة كائنا حيا وعلى اعتبار خصوصيتها فى الحقل المعرفى المتخصص حين تصبح جوهرا وعرضا فى أن واحد، فتتبنى قضاياها وهى على يقين تام فى أن ثمة ضرورة لأن تقع فيها مثل هذه القضايا، ويغدو فض إشكاليتها مرهونا بقدر غير يسير من الوعى بما للغة من حساسية مفرطة إزاء التنوع والتخصص الدلاليين، ومالهما من امتثال للترادف بين الأصوات الدالة وبعضها بعضا، وبين تداخلات التصورات، ثم بتمتعها بتجليات حقولها الدلالية على ما هى عليه من تماسك تواجه قدرا كبيرا من المقاومة إزاء التخصص الدلالى والتحديد؛ مالم يكن له مسوغه القوى الذى يفلت من هذه الحقول وتكون له القدرة على المقاومة فى معترك التواطؤ والشيوع.

١- انظر : علم الأسلوب، ص١٠٨ ٠
٢- معجم مصطلحات الأدب، ص٦١٠ ٠
٣- السابق، ص٥٦٦ ٠
٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٠٤ - ١٠٥ ٠
٥- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، تيرى إيجلتون، ص١٦٨ ٠
٦- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٧٠ ٠
٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٥٢ - ٢٥٣ ٠
٨- انظر : السابق٠
٩- تحليل النص الشعرى، ص٤٤ ٠
١٠- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، صبرى حافظ، مجلة ألـف سـنة ١٩٨٤، ص١٧ - ٢١
١١- انظر : حوار مع (ولفجانج ايزر)، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م٥ ع١، أكتوبر سـنة ١٩٨٤، ص١٠٦ ٠
١٢- انظر:التناص وإشاريات العمل الأدبى، صـبرى حـافظ، مجلـة ألـف، ع٤ سـنة ١٩٨٤،ص١٢-١٦
١٣- انظر : علم النص، ص٩ - ١٠ ٠
١٤- انظر : السابق، ص١٤ ٠
١٥- انظر : السابق، ص١٣-١٤ ٠
١٦- انظر : السابق، ص٢١ ٠
١٧- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٢٩ - ٢٣٥ ٠
١٨- السابق٠
١٩- انظر : تحليل الخطاب الشعرى، ص١١٩ - ١٢٠ ٠
٢٠- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٦ ٠
21- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 307.

٢٢- انظر : اللسان، مادة خطب.

٢٣- انظر : الفرقان (٦٣)، هود (٣٧)، المؤمنون (٢٧)، طه (٩٥)، الحجر (٥٧)، الذاريات (٣١)، يوسف (٥١)، ص (٢٠-٢٣).

٢٤- انظر : كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوى (محمد على الفاروقى)، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية، ص١٧٥ .

٢٥- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص١٦ وما بعدها .

٢٦- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٣٠ .

٢٧- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص١٦ وما بعدها.

٢٨- انظر : السابق.

٢٩- مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٤٢ .

٣٠- انظر : البنيوية وما بعدها، ص١١٤ .

31- Adictionary of Literary Terms, P. 55.

٣٢- انظر : Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 96.

٣٣- انظر : ترجمة المصطلحات الأدبية، محمد عنانى، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، م٥٦ ع١ يناير سنة ١٩٩٦، ص٨ - ١١ .

٣٤- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص١٩ - ٢٢ .

٣٥- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص١١٥ .

٣٦- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، ص١٨٨ .

٣٧- عصر البنيوية، ص٣٧٩ - ٣٨٠ .

٣٨- انظر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة، مازان الوعر، مجلة عالم الفكر م٢٢ ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص١٧١ - ١٧٢ .

٣٩- محمد برادة، الرواية أفقا، مجلة فصول م١١ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٣، ص١٧،١٨ .

٤٠- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١١٤ .

٤١- انظر : Criticism And Critical theory, Marxism, Structuralism And The Problem of Literature, P. 46.

٤٢- تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٤١ .

٤٣- البخلاء، تحقيق طه الحاجرى، دار المعارف سنة ١٩٩٠، ط٥، ص٢٥ .

٤٤- علم اللغة العام، ص٣٢ - ٣٣ .

٤٥- انظر : عصر البنيوية، ص٣٩٣ - ٣٩٤ .

٤٦- اللغة العربية معناها ومبناها، ص٣٢ .

٤٧- اللغة والإبداع، ص٤١ .

٤٨- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 221.

٤٩- اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٨٥ - ٨٦ .

٥٠- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص١١٧ .

٥١- انظر : تحليل النص الشعرى، ص٧ .

٥٢- انظر : النظرية الأدبية المعاصرة، ص١٣٠ .

٥٣- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٣ .

٥٤- انظر : قضية البنيوية، ص٧٢ - ٧٣ .

٥٥- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٣ .

٥٦- انظر : عصر النبيوية، ص٣٨٦ .

٥٧- انظر : السابق، ص٣٨٦ - ٣٨٧ .

٥٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٣ - ٨٤ .

٥٩- انظر : أساطير، رولان بارت، ص٧٨ .

٦٠- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص١٦٠ .

٦١- انظر : السابق، ص١٥٤ - ١٥٥ .

٦٢- انظر : الخطيئة والتكفير، ص٧٠ .

٦٣- انظر : عصر البنيوية، ص٣٨٢ .

٦٤- انظر : السابق، ص٤٠٥ - ٤٠٦ .

٦٥- انظر : التفسير الاجتماعى للظاهرة الأدبية، فتحى أبو العنين، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٥، ص٢٠٤ .

٦٦- انظر : القراءة التذوقية النقدية، سامى منير عامر، مجلة فصول م٩ ع٣،٤، سنة ١٩٩١، ص٧١

٦٧- انظر : النص نحو قراءة نقدية إبداعية، إعتدال عثمان، مجلة لفصول م٥ ع١، سنة ١٩٨٤، ص١٩٢ .

٦٨- انظر : السابق .

٦٩- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، القارئ المختلف، عبد الله الغذامى، ص٢٤١ - ٢٤٢ .

٧٠- انظر : علم الدلالة، ديفيد كريستال، ترجمة مازن الوعر، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٨٠ - ٢٨١ .

٧١- انظر : الأصول، ص٣٣٥ .

٧٢- انظر : قضية البنيوية، ص٨١ .

٧٣- انظر : الصورة الفنية فى التراث، ص١٠٤ ٠
٧٤- انظر : مفهوم الشعر، ص١٠٦ - ١٠٧ ٠
٧٥- شعراء معاصرون، إسماعيل أدهم، تحقيق أحمد الهوارى، ص١٦٩ ٠
٧٦- السابق٠
٧٧- فن الشعر، المكتبة الثقافية، سنة ١٩٨٥، ص٨٦ ٠
٧٨- النقد المنهجى عند العرب، نهضة مصر، د٠ت، ص٢٧٥ ٠
٧٩- تقابلات الحداثة فى شعر السبعينات، ص٢٠٢ ٠
٨٠- الرومانتيكية مالها وما عليها، ص٢٧ ٠
٨١- تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، ص٣٦ ٠
٨٢- معجم مصطلحات الأدب، ص٤١٦ ٠
٨٣- انظر : الخطيئة والتكفير، ص١٨ - ١٩ ٠
٨٤- انظر : الرؤيا المقيدة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨، ص١٥٦ - ١٥٨ ٠
٨٥- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، عالم الفكر ع١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣، ص١٠٢، ص١٩٠، ص١٩١ ٠
٨٦- بناء لغة الشعر، جون كوين، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٥، ص٥٢
٨٧- عالم سعد مكاوى، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص٣٤٣ ٠
٨٨- انظر : الخطيئة والتكفير، ص١٨ - ٢١ ٠
٨٩- نموذج الخطيئة والتكفير، مجلة فصول م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص٢٢٩ - ٢٣٠ ٠
٩٠- نظرية اللغة الأدبية، خوسيه إيفانكوس، ترجمة حامد أبو أحمد، ص٩٠ ٠
٩١- معنى المعنى، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص٩٤ ٠
٩٢- إنتاج الدلالة الأدبية، كتابات نقدية ع٢٣ ديسمبر سنة ١٩٩٣، ص٢٧ ٠
٩٣- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية ع٥٤ سة ١٩٩٦، ص٥٤ - ٥٥ ٠
٩٤- تقنيات السرد الروائى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٥٤ - ٢٥٦.
٩٥- الشعرية فى الشعر، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص٧٠ ٠
٩٦- انظر : عن المسرح الشعرى، لطفى عبد الوهاب، مجلة عالم الفكر م١٥ ع١ يونية. سنة ١٩٨٤، ص١٠٨ ٠
٩٧- انظر : مفهوم العرض المسرحى، مصطفى منصور، مجلة فصول م١٤ ع١ سنة ١٩٩٥، ص٢٨ - ٣١ ٠
٩٨- انظر : السابق٠

٩٩- انظر : الإنسان والشئ فى المسرح، ترجمة نجدت كاظم، مجلــة فصــول م١٣ ع٤ شتاء سنة ١٩٩٥، ص١٥٠ - ١٥١ ٠

١٠٠- انظر : وثائق، مجلة فصول م٨ ع٣،٤، سنة ١٩٨٩، ص٢٤٠ ٠

١٠١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص١٢١ ٠

١٠٢- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٥٣ ٠

103- Adictionary Of Literary Terms, P. 125.

١٠٤- السابق، ص٦٠ ٠

١٠٥- انظر : الأدب وفنونه، ص١٤٣ ٠

١٠٦- انظر : حداثة الميلودراما، مجلة فصول م٤ ع٤، سنة ١٩٨٤، ص١٣٠ ٠

١٠٧- انظر : الأدب وفنونه، ص١٥٣ ٠

108- Adictonary of Literary terms, P. 125.

١٠٩- انظر : دراسات فى الأدب المسرحى، ص٢٣ ٠

١١٠- انظر : التساؤل على شفا المنزلق، أنور لوقـــا، مجلـــة فصـــول م٧ع٣،٤، ســـنة ١٩٨٧، ص١٧ ٠

١١١- انظر : فى الأدب والنقد، نهضة مصر سنة ١٩٧٨، ص١٥٤ - ١٥٥ ٠

١١٢- انظر : دراسات فى النقد والأدب، المكتب التجارى لبنان سنة ١٩٦٣، ص١٠٠ ٠

١١٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص٢٤٣ - ٢٤٤ ٠

١١٤- انظر : النقد المسرحى والعلوم الإنسانية، مجلـــة فصـــول م٤ ع١ ســـنة ١٩٨٣، ص١٥٧ ٠

١١٥- انظر : المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامــــات ج٨ م٢ يونيـــة ســـنة ١٩٩٣، ص٧٧ - ٧٩ ٠

١١٦- انظر : دائرة الإبداع، ص٤٠ ٠

١١٧- انظر : الشعر العربى المعاصر، دار العودة بيروت سنة ١٩٨١، ط٣، ص٢٧٨ - ٢٨١ ٠

١١٨- انظر : السابق٠

١١٩- انظر : السابق، ص٣٠٥ ٠

١٢٠- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص٥٧ ٠

١٢١- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص١٧٥ ٠

١٢٢- انظر : الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص١٧١ - ١٧٢ ٠

123- Adictionary of Linguistics And Phonetics, P. 275.

١٢٤- انظر السابق، ص٢٧٥ - ٢٧٦ ٠

١٢٥- انظر : حول إشكالية السيميولوجيا، مجلة عــالم الفكــر، م٢٤ ع٣ مــارس ســة ١٩٩٦، ص١٨٧

١٢٦- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٣٥ .

١٢٧- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٠٧ .

١٢٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٨٥ .

١٢٩- انظر : دائرة الإبداع، ص٤٧، ٤٨ .

١٣٠- انظر : بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقــاء الكتــاب، القــاهرة ســنة ١٩٩٠، ص٢٦، ٢٧ .

١٣١- انظر : السميولوجيا والأدب، مجلة عالم الفكــر م٢٤ ع٣ مــارس ســنة ١٩٩٦، ص٢٠٨ .

١٣٢- انظر : حول بويطيقا العمل المفتوح، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٣٣.

١٣٣- انظر : التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٤ .

١٣٤- انظر : مشروع تنظيرى فى وصف الدال، مجلة فصــــول م٥ ع١ ســنة ١٩٨٤، ص٩٤ .

١٣٥- انظر : السيميائيات، مجلة عالم الفكر، م٢٤ ع٣ مارس سنة ١٩٩٦، ص١٨٩ .

١٣٦- انظر : علم النص - جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهى، ص١٥ - ١٦ .

١٣٧- انظر : الحلم والكيمياء والكتابة، مجلة فصول م١١ ع١،٢ مــارس ســنة ١٩٨٧، ص١٧٣ - ١٧٤ .

١٣٨- كشاف اصطلاحات الفنون، ج١،٢، ص٦٢ .

١٣٩- انظر : تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغة العربية، ص٣٩ .

١٤٠- القلم (١٦).

١٤١- الفتح (٢٩).

١٤٢- انظر : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٦١ .

١٤٣- انظر : تحليل الخطاب الشعرى، ص١٠ .

١٤٤- انظر : فيض الدلالة وغموض المعنـــى، مجلـــة فصــول م٤ ع٣ ســنة ١٩٨٤، ص١٧٦ .

١٤٥- انظر : عصر البنيوية، ص٤٠٩ .

١٤٦- انظر : اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٧٤ .

١٤٧- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٤٣٠ .

١٤٨- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٧٨ .

١٤٩- انظر : السابق، ص٧٦ .

١٥٠- انظر : السابق، ص٧٦ ، ٧٧ •

١٥١- انظر : السابق، ص٧٧ •

١٥٢- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 240.

١٥٣- شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، ص٦٧ •

١٥٤- انظر : بدايات النظر فى القصيدة، مجلة فصول م٦ ع٢ سنة ١٩٨٦، ص١٩ •

١٥٥- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٥٨٩ •

١٥٦- انظر : مؤثرات أوربية، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ٢١٦ •

١٥٧- انظر : علم الدلالة، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٨٥ •

١٥٨- انظر : ندوة علامات، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٧ •

١٥٩- انظر : النقد البنيوى، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٤٤ •

١٦٠- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص٨٨ •

١٦١- بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٩٨ •

١٦٢- السابق، ص٢٦ •

١٦٣- السابق، ص٢٥ •

١٦٤- السابق•

١٦٥- انظر : تحليل الخطاب الشعرى، ص١٣٧ •

١٦٦- انظر : قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول م١٢ ع٢ سنة ١٩٩٣، ص٤٧ •

١٦٧- انظر : بين الفلسفة والنقد، شكرى عياد، ص٩٩ •

١٦٨- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٦٣ - ٦٤ •

١٦٩- صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ٢٤٠ •

١٧٠- انظر : المصطلح البلاغى، تمام حسان، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص٢٣ •

١٧١- شكرى عياد، اللغة والإبداع، ص٩١ - ٩٢ •

١٧٢- انظر : علم الأسلوب، صلاح فضل، ص١٥٤ - ١٥٦ •

١٧٣- انظر : نحو تصور كلى لأساليب الشعر العربى المعاصر، مجلة عالم الفكر، م٢٢ ع٣،٤، يونية سنة ١٩٩٤، ص٧٨ - ٧٩ •

١٧٤- انظر : السابق•

١٧٥- انظر : المصطلح البلاغى، تمام حسان، مجلة فصول م٧ ع٣،٤، سنة ١٩٨٧، ص٢٨ •

١٧٦- البلاغة والأسلوبية، دراسات أدبية سنة ١٩٨٤، ص١٩٨ - ١٩٩ •

١٧٧- انظر : منهج فى التحليل النصى، مجلة فصول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص١١١ •

١٧٨- انظر : اللغة والإبداع، ص٨٥ - ٨٦ .

١٧٩- انظر : النقد المنهجي عن العرب، ص٢٦٩ .

١٨٠- انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، ص١١٠ .

١٨١- انظر : وظيفة الانزياح، مجلة علامات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٩٤ .

١٨٢- انظر : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر م٢٣ ع١، ٢ ديسمبر سنة ١٩٩٤، ص٣٩٤ .

١٨٣- انظر : الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١، ٢ يونية سنة ١٩٩٠، ص٢٤٤

١٨٤- انظر : الإبهام والغموض في الشعر العربي المعاصر، مجلة علامات ج٢٠ م٥ يونية سنة ١٩٩٦، ص٣٠٢ .

١٨٥- انظر : مقولة النوع، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٤، ص٢٨، ٢٩ .

١٨٦- انظر : الدراسات النفسية والأدب، مجلة عالم الفكر، م٢٣ ع١، ٢ يونية سنة ١٩٩٥، ٢٣٣ .

١٨٧- البنيوية وما بعدها، ص١٦٣ .

١٨٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٦٠٤ .

١٨٩- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 199

١٩٠- انظر : العالم والنص والناقد، فريال جبوري، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٥٤ .

١٩١- أساليب الشعرية المعاصرة، ص٢٢٦ - ٢٢٧ .

١٩٢- انظر : التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية، فتحي أبو العنين، مجلة عالم الفكر، م٢٣ع٣،٤ يونية سنة ١٩٩٥، ص١٩٧ - ١٩٩ .

١٩٣- محمد صالح الشنطي، تقنيات السرد الروائي، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص٢٧٢ - ٢٧٤ .

١٩٤- انظر : النقد الأدبي وعلم الاجتماعي، محمد حافظ دياب مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص٧٠ .

١٩٥- انظر : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص٢٣١ .

١٩٦- انظر : جدلية المصطلح الأدبي، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣، ص١٣٢ - ١٣٣ .

١٩٧- انظر : السابق.

١٩٨- انظر : لغة الغياب فى قصيدة الحداثة، مجلـــة فصــول م٨ ع٣،٤ ســنة ١٩٨٩، ص١٠٣، ص١٠٥

١٩٩- انظر : المسرح التجريبى ومفهوم اللامحدود، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصـــول مع٤ سنة ١٩٩٥، ص٥٣ ٠

٢٠٠- تقنيات السرد الروائى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيـــة ســنة ١٩٩٣، ص٢٦٩ - ٢٧٠ ٠

٢٠١- مفهوم الرؤية السردية، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣، ص٦٩ - ٧٠ ٠

٢٠٢- انظر : السابق، ص٧٣ ٠

٢٠٣- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص٦٣ ٠

٢٠٤- انظر : علم الدلالة، ديفيد كريستال، ترجمة مازن الوعر، مجلة علامــات ج٢١ م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦، ص٢٧٠ ٠

٢٠٥- انظر : اللغة والإبداع، ص٥١ ٠

٢٠٦- انظر : الأصول، ص٢٢٧ ٠

٢٠٧- انظر : أزمة المصطلح فى النقد القصصى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ ســنة ١٩٨٧، ص١٠٣ - ١٠٥ ٠

٢٠٨- انظر : تذوق الأدب، ص١٣٩ - ١٤٢ ٠

٢٠٩- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص١٣٩ - ١٤٢ ؛

٢١٠- انظر : السابق، ص٥٣٨ ٠

٢١١- انظر : السابق، ص٥٦١ - ٥٦٢ ٠

٢١٢- انظر : السابق، ص٥١٨ ٠

٢١٣- انظر : السابق، ص٣٥٦ ٠

٢١٤- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، ص٩٩ ٠

215- ADictionary of Literary Terms, P. 143.

٢١٦- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٠ ٠

217- ADictionary of Literary Terms, P. 143.

٢١٨- انظر : شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، تغير الحساســية الأدبيــة، صـــبرى حافظ، ١٣٩ ٠

٢١٩- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٣ ٠

٢٢٠- انظر : السابق، ص١٢٠ - ١٢١ ٠

٢٢١- انظر : السابق، ص١٢٢ ٠

٢٢٢- انظر : القصة وقضية المكان، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٧٩ ٠

٢٢٣- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٣ ٠
٢٢٤- انظر : السابق، ص١١٩ ٠
٢٢٥- انظر : السابق، ص١٢١ ٠
٢٢٦- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص١٩٨ ٠
٢٢٧- انظر : السابق، ص٢٩٩ ٠
٢٢٨- انظر : نظرية اللغة الأدبية، ص١٤ ٠
٢٢٩- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٥٩ ٠
٢٣٠- بنية القصة، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص٣٤ - ٣٥ ٠
٢٣١- انظر : القصة وقضية المكان، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٨٢ ٠
٢٣٢- انظر : الموباسانية، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص١٨٧ ٠
٢٣٣- انظر : آليات السرد فى القصة القصيرة، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص١٢٧ ٠
٢٣٤- انظر : الأدب وفنونه، ص١٢٦ ٠
٢٣٥- انظر : الخصائص البنائية، صبرى حافظ، مجلة فصول م٢ ع٤ سنة ١٩٨٢، ص٢٠ ٠
٢٣٦- يوسف (٣)٠
٢٣٧- انظر : أو هنرى ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول م٣ ع٤ سنة ١٩٨٣، ص٨٤ - ٨٥ ٠
٢٣٨- انظر : السابق٠

الفصل الرابع

المعترك البيئى والثقافى

- المصطلح بين التبعية والعصرية
- المصطلح بين الرفض والقبول
- غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب .

ينضوى الأصل الجدلى على تقنية مصطلحية مطلقة، ويكاد يصبح طـــورا لا ينمو جنين المصطلح دونما تجاوزه، ولا تبث فيه الروح والحياة قبل أن يســـتقر وتكتمل مشروعيته؛ وإلا صار المصطلح شاردا من شوارد (الكلام)، فينكفئ علـــى ذاتية الشارع، ولا يبلغ من المعيارية ذلك القدر الذى يؤهله لدخول معترك التداول.

وينبنى ذلك الأصل على فعالية التواطؤ والشيوع، ولأن هذه الفعاليـــة فـــى الأصل ما هى إلا مجموعة المعايير المتفق عليها وفق منحى التوجـــه العلمـــى؛ إلا أنها فى الوقت ذاته تستتر خلف شرفات الذات بما ينسجم مع آلياتها المعـــدة ســـلفا، والتى لا تبرأ من نزعة قومية أو شعوبية ضمن ما تسعى إليه الشعوب فـــى تثبيـــت قواعدها وأصولها. وهذه الخطى الحثيثة لا تكل ولا تمل فـــى تـــأكيد هويـــة هـــذه الذات، حتى ولو وقع ذلك على الرفض المطلق لبعض التوجهات التصوريـــة التـــى يظن أنها تمس من قريب أو بعيد هذه الأصول القومية، الأمر الذى يـــترتب عليـــه جمود الفكر واضمحلال النبع شيئا فشيئا، حتى تنغلق هذه القوميات علـــى ذواتـــها، وتبقى على ما هى عليه من مجادلات؛ أياما كانت خصوبتها، فهى ســـوف تنفصـــل بالضرورة عن روح العصر، وتطور الفكر، وصيرورة الحياة، ولو ترفـــق هـــؤلاء فإن هذه المجادلة لا تفتأ تحاول فك هذه العقدة ولـــوى عنـــق الفكـــر بمـــا ينســـجم بالضرورة مع أصوليتها، وكأنها علم منزه يبرأ من أى نقص، وكأن ما وجدوا عليـــه أباءهم له من قدسية التبعية ما يفوق قدسية العلم وحقه المشروع فى بسط نواميســـه، وما يرحل بالفكر إلى عوالم أكثر رحابة وأشد قوة، فى احتواء تجليات الواقع، مـــن خلال تحقيق النظرية وكل ما يحدوها من فروضات، ولا يكفى أن نتجـــادل حـــول هذه الفروضات وحسب؛ بل إن الأمر يستوجب لكل حجـــب بـــزوغ، وتلـــك هـــى المجادلة الخصبة التى ترقى لأن ترفض وتفترض فى الآن ذاته، وهنـــا نـــنزع مـــا أمكن إلى العلمية والموضوعية، وتصبح مساهمتنا مساهمة فعالة لها قدسيتها أمامنـــا وأمام الآخرين، فى إحلال منطقى لقدسية التبعية بشقيها العصرى والسلفى؛ إلا مـــا كان فى حاجة إلى إعادة صياغة أو إخصاب، لنصل إلى نتيجة مؤكدة فحواها نتـــاج أشد تماسكا وأكثر ثراء فى منظومة التطور.

وفى جميع الأحوال فإن علمية النقد وذاتية الأدب فى جدلية التضافر، تفتـــح أبواب الجدل غير المنطقع لدى كل شعوب الأرض فى الحقل المعرفى للنقد الأدبـــى، ليعلو صوت ذلك الأصل الجدلى بما يفضى إلى العديد من القضايـــا التـــى تنخلـــع

أحذيتها على أعتابه، عرفانا بخصوصية ذلك الحقل المعرفى، وحقه المشروع فـــى أطروحات المجادلة، التى كلما اشتد أوارها؛ تبعتها بــالضرورة تباينـات التواطـؤ والشيوع، حتى توشك أن تمتد إلى تصدع لا ينتهى ينتاب التصور .

وانطلاقا من تلاحق الفكر ووقوعه بين فكى رحى القديـم والجديـد؛ فـإن المصطلح هو الآخر ينحصر فى منطقة التواطؤ والشيوع بين ماهو سلفى وما هـو عصرى، وهكذا دواليك، تأتى فعالية الأصل الجدلى، لتتركه لنا واقعا على مراحـل مختلفة، وفقا لما يستقر عند جماعة معينة فى زمن معين، حتى يتحول لدى جماعـة أخرى فى زمن آخر لأن يفضى إلى تصور مختلف، والمحصلـة الطبيعيـة هـى العديد من التصورات لمصطلح واحد، أو تبقى شائكية التداخل بين تصور وآخـر، أو صوت دال وآخر، شأن ما تعنى به قضية (المصطلح بين التبعية والعصريـة)، وتجسد ذلك فى مصطلحات (الأسطورة)، و(المفارقة)، و(سياق الموقف).

ثم تشتد حتمية المجادلة إزاء التصادم بين المستحدث والموروث، فتتبنـى هذا جماعة وذاك جماعة أخرى، ليحظى المصطلح لدى هـؤلاء بـالقبول، ولـدى أولئك بالرفض، ولعلهما يلتقيان لوتجلى بينهما التصور بشكل أكـثر وضوحـا، لأن مجرد الاختلاف فى حد ذاته يؤثر من قريب أو بعيد على استقرار التصور، فـهذا المصطلح غالبا ما يأتى من حقل خارج العربية، وتقع مواجهـة الرفـض قبـل أن يتجلى استقراره، أو أن يتجلى بتصور مستفز، يهز أركـان المسـتقر، عنـد مـن تقوقعوا فى خيام الماضى، فى الوقت الذى تجد فيه صدى عند بعـض المغـامرين، الذين قطعوا على أنفسهم عهد المواجهة، بحثا عن تجانس جديد مع العصر والعـالم، وهذه عناية قضية (المصطلح بين الرفض والقبـول) ويمثلـها مصطلحـان همـا (الحداثة) و(قصيدة النثر).

غير ذلك، يمكن أن تتجلى فعالية الأصل الجدلى بين الحضارات وبعضـها بعضا، فلم تكد تسمح إحداها بتبنى أفكار الأخرى؛ حتى تتـألق فيـها مصطلحاتـها وافدة ضمن منظومة الفكر التواصلى على غير ما شاع واستقر، ولأنها غالبـا مـا تقع فى البداية على محاولات فردية؛ فإن هذه المحاولات تنتهى إلـى مصطلحـات بكر لم تدخل حقل المجادلة بعد، فتبقى على غموضها وغربتـها، وكلمـا اتسـعت دائرتها؛ كان النقد أكثر غموضا؛ وأصبحت هذه المصطلحـات أكـثر غربـة، ولا تنكشف غربتها إلا على يد الشارع الأول، الذى تقع عليه مسـئولية تجليتـها حـال تقديمها، دون ترك الحبل على الغارب للأصل المعرفى وتجاهل هذه الغربة، وكـأن

هذه المصطلحات أصبحت مسلمات فى الحقل المعرفى الجديد وإن كانت كذلك فـــى حقلها الأول، ومثل هذه المصطلحات هى عناية قضية (غربة المصطلح بين ذاتيـــة المفهوم وبيئة الاغتراب)، وقد تكون هذه الغربة فضلا عن كونها غربـــة حضاريـــة غربة حقول معرفية أو غربة بيئية، وهنا نقع على غربة ذاتيـــة المـــهفوم، وتمثلـــها مصطلحات مثل : البياض الدلالى، وأنا فورا، والانصاب، والمولد، وبيوريتـــــانى. ثم على غربة الحقول المعرفية مثل مصطلحات : الطوطمية، والنرفانـــا، والكلبيـــة، والأنطولوجى، والأثر التغريبى، والكيوتيكا.

أولا : المصطلح بين التبعية والعصرية
الأسطورة، المفارقة، سياق الموقف

هناك بعض المصطلحات التي استطاعت أن تحافظ على كينونتها التصورية بالرغم من توغلها في أعماق الزمن، ومازلنا نقول بها على استقرارها حتى يومنا هذا، مثل مصطلح (التطهير Catharsis)، وهو يعنى عند (أرسطو) "تنقية نفوس النظارة بوساطة فزعهم مما يحدث للبطل، وشفقتهم عليه"[1]، وكذلك مصطلح (الخطاب) كما وقع عند العرب. غير أن المصطلح ما كان ألعوبة في أيدي النظرية فإن وقوع التباين عليه أمر لا مفر منه، لأن كل نظرية تتناوله حسبما تشاء، وذلك ما وقع لمصطلحات مثل (الدال) و(المدلول) و(العلامة) بدءا من اختلافات (بيرس) و(سوسير)عليهم. بيد أن هناك نوعا من المصطلحات لا يقع ضمن هذا أو ذاك، بينما يرجع تباين تصوراته إلى اختلافات الجماعة في تداركات التواطؤ والشيوع بشكل مطلق، حتى ليعمل بها جميعا، وقد يرجع ذلك إلى البعد الزمني للمصطلح في غياب المرجعية العلمية، مثلما وقع لمصطلح (الأسطورة)، أومجادلة القديم والجديد وصراع الحضارة كما في مصطلحي (المفارقة) و(سياق الموقف)، ولا يهدأ هذا الجدل حتى يصل إلى حد المواءمة بين الاتصال بمنظومة الفكر العالمية والحفاظ على أساس أول من أسس الاصطلاح يحتم مرجعية الأصل إزاء الصوت الدال والتصور المصطلحيين.

- الأسطورة Myth :

عرف ذلك المصطلح عند البعض بما أتى به من تصور معنى بالطقوس والشعائر التي كانت تؤدي في المجتمعات البائدة اعتناقا لعقيدة معينة والكلمة فيما يغلب عليه الظن مشتقة من لفظ (Mythos) اليوناني الذي كان يعنى (المنطوق)، وقد أخذت الكلمة في عنايتها بالتصور الصوتي أنغاما عدة صاحبتها حركة إيقاعية خاصة تتناسب والأداء، ومن ذلك الأداء كانت الشعيرة الأولى التي صاحبت ظهور الأسطورة[2].

والصوت الدال في العربية قد حدته وجهة أخرى تتسق والكتابة أكثر منها مع الشفاهية أو الأداء المنطوق، وكأنها مشتقة من الجمع (أساطير) في قوله تعالى "أساطير الأولين" على الرغم من الاتساق القرآني في بعض المواضع مع التصور اليوناني للفظ، إلا أن العرب ردوا فيه التصور في مواضع أخرى إلى عناية كتابلت

الأولين التى كانت معتقدات كاذبة ليس فيها دين حق، وتصبح (الأساطير) جمع الجمع، من (سطر) إلى (سطور) و(أسطار) إلى (أساطير)· مثل (أناشيد) و(أماديح)؛ وإن كان لم يرد منهما (أنشودة) و(أمدوحة) مفردا[٣]· لتبقى مداخله الصوت الدال المصطلحى على حالها من عدم الاستقرار إلا بردها إلى أصلها اليونانى·

وتتأكد فعالية ذلك التصور الأول عند (عبد المنعم تليمة) فى منحى التوجه الفلسفى للفنون البدائية الأولى، ومدى اتساقها مع المنطق المعتقدى وصيرورته إلى فن، اتكاء على ارتباطه الحميمى بالواقع الاجتماعى والبناء الحياتى العملى[٤]· وعند (إعتدال عثمان) ينشط التصور ذاته فى ربطها (الأسطورى) بالجو الطقوسى لترسيخ الحس الدينى الذى يبلغ حد القداسة[٥]·

لقد وطد ذلك التصور أركانه إلى الدرجة التى وصل بها إلى حد المعرفة المتخصص كعلم له أصوله عرف بـ (علم الأساطير Mythology) والذى انصرف لدراسة الأديان البدائية، والمعتقدات المتصلة بشعائر معينة، وأمكنه تجاوز ذلك إلى عالم ما وراء الطبيعة[٦]، ويعزى إلى هذه الأخيرة انصراف التصور مرة أخرى إلى تجلى الخيالى المصاحب للخرافة، فيندرج مرادفا للخرافة لدى البعض بالرغم من التأكيد على كون المعتقدات الأسطورية هى حقائق منطقية فى وقت ما، فيرحل (عز الدين إسماعيل) مع الصوت الدال (Mothos) بعنايته فى اليونانية بـ (الكلمة) باعتبارها المعجزة فى حياة الإنسان، ثم يشير إلى تطور استخدامها إلى (Epos) ثم (Logos)، حتى صارت موازية للغة وتطورها من الاقتران بالحدث والزمن إلى الفعل العقلى القيمى، غير أن ذلك يفضى لديه إلى أن الأساطير القديمة كانت ذات طابع خرافى صرف[٧]·

والأمر ذاته ما وقع عند (مجدى وهبة) فى عرضه للتصور على اعتبار (الأسطورة) "قصة خرافية يسودها الخيال· وتبرز فيها قوى الطبيعة فى صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة"[٨]·

ذلك فى حين أن (الحجاجى) يرفض رفضا تاما أن تكون (الأسطورة) خيالا أو خرافة، ويردها إلى أصلها الشائع والذى حدده (لويس سبنس) فى (علم الأساطير) بدراسة الدين البدائى أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معيشة[٩]، ويتعامل (غالى شكرى) مع التصور وفق ارتباطه بالحقيقة الكائنة فى زمن ما، لا باعتبارها (خرافة) كما هو الحال مع أسطورة (إيزيس

وأوزوريس)[١٠]، ويؤكد (الغذامى) على أن (الخرافة) قصة كاذبة قد لا يقبلها العقل؛ بينما (الأسطورة) على خلاف ذلك، فهى لها دلالتها التى تتسق والعقل، ويضرب مثلا بأسطورة (سيزيف) التى تدل على عبث جهود الإنسان، كما كان (سيزيف)، كلما حاول أن يدفع الصخرة إلى قمة الجبل عادت وتدحرجت إلى أسفل مرة أخرى فيعيد المحاولة وهلم جرا[١١]، أما (الرخاوى) فى معالجته لـ (هاملت) فيحدثنا عن ظاهرة أقرب إلى (الأسطورة) معنيا بما يعتريها من خيال جمعى[١٢]، غير أننا فى حديث (صلاح فضل) عن (هاتف المغيب) لـ (جمال الغيطانى) نشتم رائحة الإشارة اللغوية بالوقوف أمام صورة أسطورية تتمثل تجريد اللفظ من مصطلحيته إلى إعمال دلالة سياقية تتجاوز التصور الأول الشعائرى والمعتقدى ثم الخرافى إلى إمكانية التجريد الفلسفى لإعمال دلالة جديدة هى الدلالة النصية الأدبية[١٣] – كما سيأتى بعد قليل – ثم إن (عز الدين إسماعيل) حينما يستخدم (الرمز الأسطورى) فهو معنى بالفعل بالتصور فى تقنيته الأولى كما يجئ فى أسطورة (السندباد) و(سيزيف)[١٤].

شاعت (الأسطورة) إذن لدى البعض على كونها خرافة؛ اتكاء على عناية (علم الأساطير) بالميتافيزيقى أو ما وراء الطبيعة، فى الوقت الذى ينفى فيه أصحاب هذا العلم أن تكون كذلك، وفى الوقت الذى تتسق فيه أيضا الأساطير والعقل وفق عقائد أصحابها؛ فإن (الخرافة) Fable فى تصورها المصطلحى تتنافى هى الأخرى تماما مع ذلك الاتساق؛ ويعتبرها (كودن) قصة نثرية أو شعرية قصيرة تبرز موضوعا أخلاقيا، ويكون الأشخاص عادة من المخلوقات غير البشرية والأشياء الجامدة[١٥].

ويندرج التصور المصطلحى بذلك تحت التواطؤ الأول فيما يعنى بالطقوس والشعائر الدينية، ومع بزوغ شمس (علم الأساطير) وقع التواطؤ الخطأ من جراء التصور المعنى بالميتافيزيقى عند البعض على (الخرافة) ثم يتجرد التصور المصطلحى للأسطورة ليقتصر عند البعض فى تواطؤ ثالث على تلك الحكايات أوالمواقف التى تجسد التوجه العقائدى بإطلاق الصوت الدال (أسطورة) على مثل حكاية (إيزيس وأوزوريس) و(سيزيف)، ولما يزل التواطؤ والشيوع على حاله من التوالد دون أن يمحو أحد التصورات الآخر، وإلا كانت القضية مجرد تحول دلالى كما يحدث مع الإشارة اللغوية شأن الحال مع لفظ (قهوة) فى الجاهلية ثم تحوله فيما بعد من الدلالة على الخمر إلى المشروب الحلال، ولو استخدم أحدهم

ذلك اللفظ على كونه المشروب الحرام أو (الخمر) كما تتأتى المرجعية اللغوية مـــا كان لذلك الصوت صدى، وهذا اللفظ إشارة لغوية، أما لكون (الأسطورة) مصطلحـا فهى تقع على جدلية غير منقطعة.

وفضلا عن هذه التصورات الثلاثة؛ فإن ثمة آخرا يتأتى من وقوع الصـوت الدال الأول عند (أرسطو) – وقد يكون ذلك أقل التصورات شيوعا – على اعتبــار (Mythos) مسرحية، أى مجموعة الأحداث المرتبطة التى تكون فى مجموعها بنيـة موحدة[١٦]، ولعل ذلك ما دفع (هيام أبو الحسن) لأن تردخ لمصدرها القـــائل بـأن (الأسطورة) رواية تحكى قصة دينية أو حدثا تاريخيا مـــهما وقـــع فـــى العصـــور الغابرة، وتكون شخصياتها من الآلهة، أو أنصاف الآلهة، أو الأبطـــال العظـــام[١٧]، وهذه خصوصية تصور تتجاوز ما وقع عند (أرسطو)، ولا يمكـــن أن يقبـــل ذلــك التداخل المضطرب للأنواع الأدبية، فليست (الأســـطورة) هـــى (المســـرحية)، ولا (الرواية)؛ بالرغم من وقوع اللفظ على الإشارة اللغوية كمــــا يفـــهم مـــن الســـياق الأخير. وقد تكون هذه المفاهيم مجرد تجليات نوعية تقع فى حوزة التواطؤ الثـــالث المعنى بوصف (الحكاية الأسطورية)، وربما يتجلى ذلك بشكل أوضح فى حديــــث (هدى وصفى) بإشارتها إلى فصل (أفلاطون) بين (الخطاب الايـــهامى Muthos) و(الخطاب العقلى Logos) والذى تعارض عند (أرسطو) مع (الأسطورة)، لتظـــل بالرغم من ذلك هذه (الأسطورة) قائمة على الحكاية التـــى تستكشـــف أحـــد أبعـــاد الحقيقة وإن لم يكن البعد العلمى، ثم على قدرتها على التصويـــر بوصفـــها إجـــراء لصياغة الدلالة، ثم يتأكد لديها أن (الأسطورة) شاعت فى تواطؤ أخير فـــى حقـــول المعرفة المختلفة على إعمالها بوصفها لغة[١٨].

وهذا هو المنهج الذى اعتمده (ليفى شتراوس) فى دراسة البنى الأســطورية التاريخية واللاتاريخية، والتى حققت لديه التواصل الاجتماعى وتجســدت فعالياتـــها فى نظرية (البنيوية)، وهنا نقع علـــى تصـــور آخـــر للمصطلـــح يعنـــى بـــروح (الأسطورة) فى الأعمال الأدبية ويصل بنا إلى الدلالة النصية الأدبية، وذلـــك هـــو شق المداخلة مع نظريات النقد الجديدة التى بدأت تحتوى تصورا مغايرا بلغ قـــدره من التواطؤ والشيوع بإعمال التصور لتوجه مغاير لكل التوجهات السابقة.

وانطلاقا من إعمال الأسطورة بوصفها لغة، يعتبرها (بارت) نمطـــا مـــن أنماط الكلام، وهى لديه نظام اتصال كما وقعت عند (ليفى شـــتراوس) غـــير أنـــها تتجاوز نظام الاتصال الاجتماعى إلى كونها رســـالة، فـــهى ليســـت موضوعـــا أو

مفهوما أو فكرة؛ بينما هى صيغة دلالية، ثم يؤكد (بارت) على أن (الأسطورة) ما هى إلا نمط كلامى، ومن ثم فكل شئ يمكن أن يكون (أسطورة)، شريطة أن تنتقل عبر (خطاب) ما، ويتفق (بارت) مع (شتراوس) فى أن اللغة تدور فى فلك عام يتزامن مع اللغويات وينبثق من خلال علم العلامات (العلاماتية) كمنحى يحقق أيديولوجية الدلالة النصية الأدبية الأسطورية[١٩].

ويردف (تيرى إيجلتون) تواصلا مع (بارت) و(شتراوس) مشيرا إلى أن الأساطير نوع من اللغة يمكن حلها إلى وحدات فردية مثلها مثل (صويتات) اللغة، تكتسب معناها حين تدخل فى تركيبة معينة، "ومن ثم يمكن النظر إلى القواعد التى تحكم تلك التركيبات على أنها نوع من النحو، على أنها منظومة من العلامات تحت سطح القصة تكون المعنى الحقيقى للأسطورة"[٢٠]، تأكيدا على مقولة (شتراوس) بأن هذه (العلامات) كامنة فى العقل الإنسانى ذاته كنمط فكرى.

لقد أوشكت (الأسطورة) بذلك أن تصبح نظرية، بعدما تمثل (ت.إس.إليوت) لها منهجا أطلق عليه (المنهج الأسطورى) وبدأت تنهجه الساحة النقدية عقب نشر قصيدته (الأرض اليباب)، وكذلك نشر رواية (يوليسيس) لـ (جويس) عام ١٩٢٢[٢١].

ولاشك أن الانتقال بالتصور من (أسطورة) الطقوس والشعائر، إلى (أسطورة) (الخرافة)، ثم (أسطورة) الحكاية المصاحبة لعقيدة بعينها فى الأزمان الغابرة، فضلا عن وقوع (الأسطورة) على كتابات الأولين لمعتقدات كاذبة؛ قد لاقت غير قليل من الصدام مع تصور (أسطرة) النص، حتى أن (محمد الناصر) يتهم (أبا ديب) بالغبن إزاء تجلية هذا التصور فى الشعر الجاهلى، ثم يطالبه بضرورة الفصل بين (الأسطورة) و(الشعر) وفقا لما أجلاه (شتراوس) على الأقل، وما اتسق فى الآن ذاته مع اتساق الفكر الإنسانى فى (الأسطورة) ونظيره – كما يرى – فى النص الإبداعى وفق النهج (العلاماتى)[٢٢]، والواقع أن التصور فى سياق الدلالة النصية الأدبية قد تجاوز ذلك، حتى نجد أن (بارت) نفسه المؤيد لنظرية (شتراوس) يعتمد ضمن (أسطرة النص) دوالا فارغة، لينصب مطمح التصور الجديد على تجلية روح الأسطورة وتنميط النص الإبداعى على نمطها، وهو مالم يتعارض مع فكرة (شتراوس) النظرية، وذلك ما يسعى إليه أيضا (عز الدين إسماعيل) فى قوله "وبعد هذا يبقى فى مجال دراستنا كل عمل شعرى يمثل الطابع الأسطورى أو تتمثل فيه روح الأسطورة، أى كل عمل شعرى تكشف لنا

بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطوري"[٢٣]. وتتأكد لـــدى (تليمـــة) هـــذه الروح أيضا اتكاء على أن طقوس هذه (الأســـطورة) لـــدى العشـــائر الطوطميـــة والمجتمعات البدائية لم تبعد عن ممارستها العملية ويتجلـــى مـــن خـــلال المعرفـــة اعتبارها أصلا لكل معارف البشرية فى تبعيتها للعلم والفلسفة والدين[٢٤].

وعلى النهج ذاته تأتى دعوة (شكرى عياد) إلـــى ضـــرورة تجلـــى روح (الأسطورة) فى النص، حتى يكاد يشك فى اختلاف التصـــور بيـــن (الأســـطورة) و(البنية) فى منحى هذه (الأسطرة)، فيقول بما وقع عند (ييتس) فى ذلـــك الفصـــل مؤكدا التصور الواقع على (أسطرة) النص وفقا لكون (الأســـطورة) مقولـــة كيفيـــة بتعاملها مع الواقع لا على كونها اسم ذات أو اسم معنى، ثم هى لها وجود واقعـــى دائما لاصورة ذهنية مجردة، ثم تخضع لتطور مستمر بصـــيرورة الصـــراع بيـــن الذات والواقع، ثم يقول "وإذا كانت الأسطورة عندنا هى جوهر النـــص أو حقيقتـــه الكلية، فإن فى صورته النهائية ملتقى لمتناقضات عدة يمكن أن ينظر إليها جميعـــا على أنها فروع عن التناقض الرئيسى، أعنى التناقض بيـــن مبـــدأ الـــذات ومبـــدأ الواقع"[٢٥].

وثمة تباينات فى أعراض التوجهات الفكرية، حسبما يقـــع التصـــور فـــى نظرية بعينها، كما فى (البنيوية) عند (ليفى شتراوس)، و(التفكيكية) عند (بـــارت)، و(الواقعية الجديدة) عند (شكرى عياد)، غير أن الجوهر فى كل الأحوال يركن إلـــى الدلالة النصية الأدبية للتصور.

وكذلك يأتى حديث (صلاح فضل) عن رؤية كونية فى رواية (الحرافيش)، ويعتمد تذرعها بالأسطورة دون أن تقع فى قلبها بإحالتها إلى مـــا وراء الواقـــع[٢٦]، غير أنه ينقل عن (جارودى) فعالية التصور الحكائى وأهمية دوره فى تجلية واقـــع الشعوب، بينما عن (فيشر) تأتى هذه النزعة الأسطورية فـــى الأدب الحديـــث فـــى تصورها الأخير هروبا من الواقع بتغليفه بالأسرار[٢٧].

وعموما فإنه تبقى القضية على حالها من مجـــادلات اختلافـــات التواطـــؤ والشيوع بين التبعية والعصرية، ويبقى على الحقل المعرفى للنقد الأدبى أن ينتصـــر لخصوصيته فى إفراد قدر أكبر من المرونة لذلك المصطلح؛ حتى وإن كـــان فـــى ذلك (عدول) عن الأصل الذى شرعت به معيارية مصطلح المصطلح بتبنيها دلالـــة واحدة لتصور أوحد أياما كان السياق الواقع فيه المصطلح، عله يجئ اليـــوم الـــذى تنفصل فيه هذه التصورات لأصوات دالة مختلفة، وقد يبقى حقل التواطؤ والشـــيوع

على عناية (الأسطورة) بالتبعية فيما ينصرف إلى الطقوس والشعائر الدينية الأولــى وما صاحبها من حكايا تتصل بمنحى التوجه العقائدى كما هــو واقــع فــى (علــم الأساطير Mythology)، ثم يجترح التواطؤ ذلك الشيوع عن الدلالة النصية الأدبيــة بصوت دال آخر مثل (الأسطرة) متمثلا بذلك روح الأسطورة، على اعتبارها عنايــة التصور فى هذا التوجه.

- المفارقة Irony :

هذا المصطلح له جذوره الضاربة فى أعماق الحضارة اليونانية، ومــرورا بالرومانية، فعصر النهضة، فالعصر الحديث، وغير منحــى وقوعــه فــى ذاكــرة التراثالعربى؛ نجد أنه يتقلب بين ذلك التماوج الحضارى حتى تعــددت تصوراتــه وفق اختلافات التواطؤ والشيوع، ولما يزل يعمل بكل منها فى كــل ســياق علــى حدة.

وقد ورد المصطلح عن اليونانية مع كلمــة (Eironeia) فــى جمهوريــة أفلاطون على لسان أحد الأفراد الذين وقعوا فريســة محــاورات ســقراط، حتــى صارت تعنى طريقة معينة لاستدراج شخص ما حتى يصل إلى الاعتراف بجهلــه. وعند (أرسطو) كانت الكلمة تعنى (الاستخدام المراوغ للغة)، ومن ثم كانت شــكلا من أشكال البلاغة يمكن أن يندرج تحتها المدح فى صيغة الذم والذم فــى صيغــة المدح. وثمة تباين فى الأصل، بين عناية التصور الأفلاطونى بالمحاورة الخادعــة، حينما كان يتقمص المحاور شخصية الساذج والغبى حتى يقيم الحجة على الإقنــاع وصولا لحقيقة معينة، إلى أن وقع التناقض بين الظاهر والخفى بتوريــة المقصــد الحقيقى للكلام، ليكون ليس ثمة تورية إلا من خلال لون واحد يفهم علــى أساســه التصور؛ وعناية التصور الأرسطى التى توجهت نحو اللغة لتصبــح شــكلا مــن أشكال البلاغة، وهذا ما سوف يحمل التصور فيما بعد علــى شــكل مــن أشــكال (انحراف) اللغة، والبعد بين التصورين جلى واضح بين الموقف الاجتماعى وبلاغــة اللغة.

ولم يكد يقع المصطلح فى الأدب الرومانى بلفظ (Irona) حتى صار دليــلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ، أحدهما ظاهر والآخر خفى ويرمى إلــى نــوع من التورية.

ثم كان المصطلح فى الإنجليزية (Irony) فى أوائل القرن السادس عشـــر، ووجد سبيل العموم فى الاستعمال فى نهاية القرن الثامن عشر، إلى أن استقر علـــى سبيل العناية بما يتشابه إلى حد كبير مع المفهوم الرومانى فى قول الإنسان عكـــس ما يعنيه، وفق مظهرين من مظاهر البلاغة هما (المبالغة) و(المخافضـــة)، ويتخـذ الكتاب من الأولى سبيل النزوع إلى تعميق الفجوة بين الخفى والظاهر حينما تنتـــهى هذه المبالغة إلى نتيجة عكسية، وكذلك المخافضة، ومن هنا وقعت التوريـــة كنمـط بلاغى ضمن أساليب التعبير، وأصبحت (المفارقة) تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز علـــى تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ فى أى من الأعمال الأدبية، كمـــا تقـــول (نبيلـــة إبراهيم)، أما (محمد عنانى) فيتسع صدره لتلك التشعبات التى خرجت تصوراتـــــها عن الصوت الدال، فيفصل بين التورية والسخرية، لتتصل الأولى بالأعمال الأدبيـــة فى المعنى الموارى دائما، بينما الثانية ترد إلى منشئها الفلسفى كنتيجة مـــن نتـــائج إخفاء الحقيقة والإيحاء بنقيض الواقع[٢٨].

أما فى العصر الحديث فقد انتهت (المفارقة) إلى أن أصبحت موقفا ورؤيـــة عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه، وليس معنى كونها كلاما يبدو فـــى غـــير مقصده الحقيقى، أو كلاما يستخلص من المعنى؛ أن يكون فى ذلك احتواء للتصـــور؛ بل إن الأمر يتطلب لعبة لغوية ماهرة وذكية من طرفين هما الكاتب والقارئ معـــا، وكأنها اتصال سرى بينهما[٢٩]، يتحقق من خلال سياق الموقف.

ونتفق بذلك مع (سامية محرز) فى أن للمصطلح تاريخه الطويـــل الحـــافل بالتغيرات، تأكيدا على وقوعه فى دائرة تبـــاين التواطـــؤ والشـــيوع فـــى صـــراع الحضارات بين التبعية والعصرية، وبعد رحلة مشابهة لرحلتنا مع المصطلح تصـــل إلى أن (المفارقة) أصبحت سمة من سمات العصر حتى كان لولا وجودها - كمـــا يقول (موك Mucke) ما استطاع الإنسان معايشة واقعه وتقبل فكرة أن الكـــون لـــم يخلق من أجله بالذات. لقد أصبحت (المفارقة) موقفا (اســـتراتيجيا) لا يتحقـــق إلا بإدراك الفنان للتناقضات المحيطة به، ثم تحويلها إلى طاقة فعالة، وفى الوقت نفســـه فإن روح العصر أصبحت تبسط على آلية التلقى وعيا مدركا بفض شـــفرة الكـــاتب فى هذه المفارقة[٣٠].

ويتبسط (الشنطى) فى التصور؛ ليصبح تعبيرا عن موقف على غـــير مـــا يستلزمه ذلك الموقف، أو حدوث مالا يتوقع[٣١]، غير أن (المفارقة) حينمـــا تصـــير (رؤية عالم) فإن حدس القارئ يكون قطبا أساسيا فى غلق دائـــرة التواصـــل علـــى

اعتبار مالا يستلزمه الموقف أو حدوث مالا يتوقع سمتا إبداعيا خالصا وآليـــة مـــن آليات الإبداع المعاصرة التى تحقق هذه الرؤية.

ثم يستقر التصور عند (محمد عنانى) ليرصد خمسة أنواع من تجلياته؛ مـــا هى فى واقع الأمر سوى تصورات اتسقت وفق جدلية التواطؤ والشيوع بين التبعيـــة والعصرية، ويقع الأول تحت المعنى المألوف، وهو الخاص بالتورية العامـــة فـــى الصور الشعرية الموحية ببعض المعانى التراثية كى تنفيها عـــن الحـــاضر لتحـــال الدلالة إلى إيحاء الكلمات بنقيض معناها وذلك ما يولد ما يسمى بالدهشة الشـــعرية، ولعل ذلك التصور يرد إلى التصور الأرسطى، حتى استله (تمام حســـان) معتـــبرا (المفارقة) فرعا على التوارد ويأتى الكلام فيها من جهـــة الكـــلام فـــى المناســـبة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة، فحين يقال (صرخ اللون) فإنه ليس مـــن المناسبة المعجمية فى شئ، بينما قولنا (هذا لون صارخ) فهو من قبيل الانتقال مـــن علاقة عرفية معجمية إلى علاقة فنية[٣٦]، وكأن (المفارقة) وقعت على أحـــد أوجـــه (الانحراف)؛ وصولا إلى نوع آخر من أنواع الدهشة الشعرية التى اشـــترط فيـــها (عنانى) تناص الصورة التراثية مع الصورة العصرية، وهذان تصوران مختلفـــان يردان إلى أصل فلسفى واحد.

أما النوع الثانى فهو ما يتولد من تصارع نغمتين فى القصيدة ذاتها، وليـــس ثمة أصل فلسفى يمكن أن يرد إليه ذلك النوع، حال وقوعه على الخلط بيـــن الجـــد والهزل؛ سوى التورية المصاحبة للاستخدام المراوغ للغة، وهى لاتنكشف إلا مـــن خلال (رؤية العالم) عند الكاتب. أما النوع الثالث فهو ما يتولد من صراع الاضـــداد بين الصور الشعرية التى لا تقرر بل تخلق جوا من التوتر يفضى إلى الاحتمـــالات بدلا من الحقائق، وهذه أيضا (مفارقة) بلاغية ناجمة عن (رؤية عالم) بما يتسق مـــع منحى التصور فى السياق المعاصر. بينما يأتى النوع الرابع معنيا بـــ (الرمزيـــة) (Symbolism) وما صاحبها من إشباع فـــى (الحداثيـــة) (Modernism)، بتوليـــد المفارقة مما يتوارى خلف الظواهر، حتى تعتمد هذه (المفارقة) اعتمادا شبه كـــامل على (الرمزية)، وليس الترميز هنا سوى أحد أدوات المفارقة الإنجازية، ولعل مـــا دفع (عنانى) إلى تضمين ذلك النوع الإبداعى (المفارقة) هو ما للرمز الفنـــى مـــن علاقة غير ظاهرة بين (الدال) و(المدلول) لا تعتمد القرينة، شأنه شـــأن (المفارقـــة) فى احتوائها مستويين أحدهما ظاهر والآخر خفى، بيد أن ثمة فرقا جوهريـــا بيـــن (الرمز الفنى) و(المفارقة) هو أن المدلول الرمزى يكون صورة ذهنية واحدة التقـــت

عليها الذاكرة العظمى، بينما المدلول فى (المفارقة) لابد وأن يقع علـــى المزاوجــة لتتأتى (المفارقة) فى الفصل بينهما، أو بين الظاهر والخفى المجرد، بيــن مرجعيــة اللفظ وسياق الموقف، بين الصورة الرمزية منفصلة ووضعها فى الســياق الكلــى.
أما النوع الخامس فهو ما يرد إلى ما استقر عند (نبيلة إبراهيم) و(ســامية محــرز) على الموقف و(رؤية العالم) على إطلاقها، حيث تحمل (المفارقة) قدرا أكــبر مــن السخرية يعتمد على الأنظمة والتراكيب البلاغية الحديثة وفــق نظــرة الكــاتب أو الشاعر إلى الوجود، لتصبح نزعة لا تعترف بجدية وإنما تسخر من كل شئ[٣٣].

وتعتمد (أمينة رشيد) من ذلك التصور الأخير للمفارقة ما يضع المصطلــح موضعه من البلاغة الموضع ذاته من الفلسفة؛ فتصرفه إلى تجليات عناصر البلاغـة كالمجاز والاستعارة والكناية اعتمادا على ما يشئ به الدال من مدلول يتناقض مــع مدلوله الأساسى على سبيل الاستهجان أو السخرية، كأن تقول لسفيه (كم أنت ذكـى)[٣٤]، ولاشك أن هذا النمط من المفارقة بالرغم من اتكائه على فلسفة تصور شــائع إلا أنه لا ينفك البتة عن الموقف أو السياق؛ وإلا أصبحت الجملة خالية تمامــا مــن اعتماد الإرجاء والاختلاف وحملت الجملة على معناها الحقيقى.

وتواصلا مع المنحى التطبيقى للتصور فى حقل النقد العربى نجد تجريــدا شيئا فشيئا عن الأصل؛ حتى أن (صلاح فضل) يطابق بين تصور هذه (المفارقــة) و(المجاز) باشتراكهما فى عنصر القصدية حينما يعنى المتحدث بشئ ويقصد شــيئا آخرا، ثم يؤكد على ضرورة ارتقاء (المفارقة) وتجاوزها المستوى الســطحى كمــا يقول (كيركجارد) بأن أسلوب المفارقة أسلوب متفوق ينظر إلى الأســاليب العاديــة باستعلاء وترفع، ثم تصبح هذه المفارقة مطمحا فى غير حالــة للاحتفــال بدرجــة أعلى من الشعرية[٣٥] ويرد بذلك التصور إلى التوجه المعــاصر المحمــول علــى (رؤية العالم).

ثم يؤكد (محمد عبد المطلب) على كونها ظــاهرة أساســية فــى الطبيعــة الإنسانية وغير الإنسانية؛ معتمدا أحد تجلياتها فى الثنائية الضدية التــى اســتحوذت فى مداخلات النقد الجديدة على نظرية (البنيوية) باعتبارها إحدى تجليات التصــور المعاصر[٣٦]. ثم يبين فعالية ذلك التصور مرة أخرى من خلال وقوع الأصل عنــد (تمام حسان) فيعتمد الضدية وما تخلقه من توتر، غير أنها هنا ضدية حضور فــى المقام الأول كمفارقة أسلوبية، تأكيدا على فعالية جدلية بين دالين ظــاهرين لا كمــا

وقع الأمر في مفارقة (المدلول) في منحى (الرمزية) عند (محمد عناني) [٣٧]. وفي ذلك اتكاء على أصل التصور الأرسطي.

بينما يأتي التصور لدى (إعتدال عثمان) في معالجتها (المفارقة) عند (أمل دنقل) معنيا بالتورية وفق ما تراءى لـ (عناني) في النوع الأول بمواجهة الصورة التراثية بأخرى عصرية تخلق جوا من المفارقة يتسق إلى حد كبير مع التصور حسبما وقع عند الرومان والإنجليز [٣٨].

تحمل (المفارقة) - بناء على ذلك - على الموقف كما وقعت في أصل التصور اليوناني، وتحتمل الإحالة إلى القصدية، وفي الاستخدام المراوغ للغة عند (أرسطو) تؤصل لأن تكون صورة بلاغية أو مجازية تعتمد انحراف اللغة سبيلا لتناقض الخفي والظاهر، وعلى الأصل ذاته تركن لتفعيل ضدية الحضور في السياق لتصير مفارقة حضور بنيوي، وحتى إذا ما انصرف ذلك المدلول إلى المجرد أصلت لفعالية الأصل الروماني والإنجليزي بالتورية، حتى استطاعت أن تتجاوز هذه التورية جزئية التعبير إلى شمولية الرؤية، فيصبح النص كله مفارقة، أو أن تصبح رؤية عالم فتعتمد المعنى المواري دائما من خلال الأنظمة والتراكيب البلاغية الحديثة فتشمل رمزية التناول وانحرافات اللغة وإحالات المجاز فتنطبع بها الكتابة في التوجهات الحديثة، وقد تصبح موقفا (استراتيجيا) يعتمد سبيل الاستهجان والسخرية في الكتابة الإبداعية. وكأن هذه (المفارقة) تتسق مع النظرية في مداخلات النقد الجديدة؛ وفق ما يتراءى لكل من هذه النظريات، خاصة (البنيوية) و(العلاماتية) و(التفكيكية).

هو إذن إلى حد ما إعمال لتصورات مختلفة للمصطلح، وقعت على تباينات التواطؤ والشيوع في صراع الحضارات المعرفي بين التبعية والعصرية، ولا نستطيع أن نرد أحد هذه التصورات على أبواب المداخلة؛ ما اعتمدت فلسفته على قدرها من التواطؤ والشيوع، بإزكاء روح التأصيل فيه، وعلى الرغم من تجريد المصطلح للفعالية في المنحى المعاصر إلا أنه في المنحى ذاته كان هناك إعمال للتصور بالاتكاء على الأصول القديمة له. وتبقى القضية، كما وقعت على مثالها الأول (الأسطورة)، على حالها من التجاوب مادام هناك ذلك القدر المشترك الذي تلتقي عليه كل هذه التصورات.

- سياق الموقف Context of situation :

ربما كان ذلك المصطلح أقل تمثلا للقضية من سابقيه، وربما يرجع ذلك إلى أن الصراع الحضارى بين التبعية والعصرية كان مجسوما من البداية لصالح التصور؛ على الرغم من اختلاف الصوت الدال فى التراث العربى عنه فى (علم الأنثروبولوجيا) والذى كان منبع المصطلح فى التوجه الحديث، وانقطع سبيله بالطبع عن ذلك الجذر العربى لدى (برونسلومالينوسكى Bronislaw Malinowski) (١٨٨٤ – ١٩٤٢)[٣٩].

ويبدو أن الترجمة الحرفية دون السياقية والمعرفية، كما سبقت الإشارة، وكما يؤكد عليها (شكرى عياد)[٤٠]، قد احتفلت بالمصطلح فى سياقه الحديث أكثر مما وقع فى الأصل العربى وكأن المصطلح محدث منبت الجذر؛ إلا ما وقع عند (تمام حسان) الذى تبناه فى وعى متصل بين القديم والحديث، وظل على رعايته له كذلك حتى استقر التصور فى حوزته على المواءمة النسبية بين التصورين العربى والأجنبى، وإن كان أمر تجاوز هذه النسبية إلى الطلاقة لما يزل قابلا للجدل.

وفى بحثه عن المعنى الاجتماعى الدلالى يفصل (حسان) بداية بين فكرة (المقال Speechvent) وفكرة (المقام Context of Situation)، وكأن التصور يقع من البداية على الواقعة الاجتماعية دون الواقعة النصية، غير أنه يؤكد على أن علماء البلاغة العربية قد ربطوا بين الفكرتين من خلال قولهم "لكل مقام مقال"، و"لكل كلمة مع صاحبتها مقام"[٤١].

وكان التصور قد شاع واستقر فى الحقل المعرفى للنقد العربى القديم عند (القزوينى) خاصة، على أن (مقتضى الحال) يختلف عن مقامات الكلام، فمقام التنكير يختلف عن مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام التقديم يباين مقام التأخير، وهكذا، وهذه المقامات هى أطر عامة ومجردة وساكنة لها مقتضياتها التى يوزن بها السلوك الحى، ومن ثم يصبح (المقام) عند البلاغيين سكونى، أما المتحرك فهو السلوك اليومى الفرد بما ينصرف إلى الموقف الاجتماعى الذى يشمل كلا من المتكلم والسامع ويعنى بمقتضى الحال[٤٢].

بينما حين يعرض (حسان) للمصطلح الحديث (سياق الموقف Contextof Situation) فإنه يقابله ذات مرة بـ (المقام)، وذات أخرى بـ (الماجريات)[٤٣]، ليقابل الصوت الدال الأجنبى بذلك ثلاثة أصوات دالة عند (حسان) هى مقتضى الحال، والمقام، والماجريات، ويبدو أن الأمر لما يزل مضطربا لديه؛ حتى أنه يقول "أجد لفظ (المقام) أصلح ما أعبر به عما أفهمه من المصطلح الحديث

Context of situation الذى يستعمله اللسانيون المحدثون"(٤٤)، ثم يعود ليقول فـــى موضع آخر بالفصل بين (مقتضى الحال) و(المقام)، باعتبار (مقتضى الحال) فكـرة معيارية لأنها هى التى بحسبها يصاغ الكلام، بينما (المقام) إطـــار نوعـــى وليـس واقعة عملية، "ولهذا يختلف المقام عما يعرف فى علم الأسلوب باسم سياق الموقـف Context of Situation؛ وهو يتكون من جملة عناصر واقعية متزامنـــة، أحدهـا واقعة (المقال)۰ فالفرق بين المقام وسياق الموقف أن المقال منفصـــل عـــن المقـام ويقال بحسبه؛ إذ لكل مقام مقال، ولكن المقال جزء لا يتجزأ من ســـياق الموقـف۰ ومع هذا لست أظن البلاغيين يحجمون عن إطلاق لفظ (المقام) ليدلوا على واقعـــة تصادفهم لأنها من نوع مقام ما۰ فمناط التباين إذن بين ما يقصده البلاغيون بمفـهوم (مقتضى الحال) وما يعنيه علم الأسلوب بمصطلح (سياق الموقف) هو فرق ما بيــن السكون والحركة، أو بين المعيار والتطبيق، أو بيـــن النمـــط الســـلوكى والســـلوك نفسه"(٤٥)۰

والواقع أن الأمر يتطلب حسما بدرجة أشد فـــى مســـألة فصـــل تداخــل الأصوات الدالة والتصورات بينها وبين بعضها بعضا، فمقتضى الحـــال يقـــع فـــى الأصل على شمول واقعتى (المقام) و(المقال) استنادا لقولهم "لكل مقام مقال"، ليمثـل (المقام) الواقعة الاجتماعية أو الموقف بينما (المقـــال) يمثـل الواقعـــة النصيـــة أو السياق، وكلاهما كيان واحد، وإلا ما كان معيارا كما يشير (تمـــام حســـان)، لذلـك تستوجب آلية التطبيق ما يقع فى إطار التنظير أو التنميط المعيـــارى مـــن حتميـــة الربط بينهما، ومن ثم إذا وقعت المقابلة مع الصوت الدال الأجنبى فإنها ترفض هـى الأخرى كل سبل الفصل بين عمومية (مقتضـــى الحـــال) وخصوصيـــة (المقـــام) و(المقال)، وتقع الخصوصية على الجزئية التى لا ترقى إلى وقوع المصطلح علـــى حد الجمع حين مقابلتها بـــ (سياق الموقف) الذى قد يتسع ليقابل (مقتضـــى الحـــال) باشتماله واقعتى المقام والمقال معا؛ لا أن يرادف (المقام) وحسب۰

ولو انتقلنا إلى الإجراء التطبيقى عند (تمام حسان)؛ لوجدناه يجلـــى ذلـك بشكل أكثر قدرة على احتواء التصور حين يقول "وحسبنا دليلا على صحة ما نزعم قوله ﷺ "وهل يكب الناس فى النار على مناخرهم يوم القيامة إلا حصائد ألســـنتهم"، فالموقف موقف استهجان للغو، وتحذير من مغبة الانزلاق إلى ممارسته۰ ومن هنـا جاء الاختيار مبنيا على الأسباب الآتية : كلمة (الأنف) مألوفـــة، والإلـــف يذهـب بالطاقة التعبيرية للكلمة؛ أما (المناخر) فلا تشير كلمة (المناخر) إلى داخـــل الأنـــف

... أما الأنف فهو جزء من ظاهر الوجه وحسنه يضيف إلى جمال الوجه حسنا. تقدم لفظ (يكب) يتطلب ضميمة كالمناخر تنافى معنى التكريم. يوحى مخرج الخاء من لفظ المناخر بأن هذا العضو أداة للتشخير؛ وهو صوت كريه أيضا..."(٤٦)، وكأن الموقف استوجب أن يوقع قول الكريه (اللغو)؛ بكريه ما يقود الإنسان (المناخر)؛ فى مصير أشد كراهية (النار). فالمقام واقعة اجتماعية كريهة، والمقال يتواءم على المستوى الدلالى مع الطاقة التعبيرية بكريه الإيحاء؛ وما ذلك إلا السياق، ولكنه سياق خاص فى إطار موقف خاص، يختلف بالتأكيد عن السياق المطلق للنص الذى يضعه فى جنسه، وهو هنا (الحديث النبوى الشريف)، ومن ثم فإن الفصل فى التصور بين المقام والمقال كالفصل بين خيوط غزل واحد حال ما كان ذلك الغزل هو (مقتضى الحال) كصوت دال عربى يتواءم تصوره مع ما وقع من Context of situation على سياق الموقف.

وكذلك يقع التصور عند (صلاح فضل) فيتقابل لديه سياق الموقف مع مقتضى الحال، جامعا بين التعبير فى شكل إجرائى وما يتصل به أو يقال بحسبه مردودا إلى العملية الاجتماعية المعقدة باشتمالها الملابسات الشخصية والاجتماعية واللغوية والأدبية و(الأيديولوجية) التى كتب فيها النص(٤٧). غير أنه يضيف إليها مفهوما تفسيريا بغية إجلاء التصور المصطلحى فيأتى بما وقع عند البعض من اعتبار (سياق الموقف) هو (موقعة السياق الثقافى للنص)، وإن كان فى ذلك خروج عن الصياغة المصطلحية الحاذقة التى تقع على (سياق الموقف) فى احتوائه مقتضى الحال بواقعتى المقام والمقال؛ بينما (السياق الثقافى) قد يفلت من أسر حدود التصور ليقع على شمولية تتجاوز مقال (سياق الموقف) إلى المقال النص، ليتماهى عند حدود (رؤية العالم) أو تجليات (التناصية) كنظرية ومنهج تطبيقى.

ليس ثمة مداهنة إذن فى وقوع الحد الجامع المانع للتصور على اتساق بين التصور العربى القديم والتصور الغربى الحديث فى احتواء واقعتى (المقام) و(المقال) لتعنى الأولى بالموقف الذى يقال بحسبه الكلام بينما تعنى الثانية بالكلام الذى يقال بحسب موقف معين ولا سبيل للفصل بينهما.

وإذا استقر التصور على هذا الأساس عند العرب؛ فإن (ديفيد كريستال) يؤكد ذلك فى منحى التصور الحديث أيضا حين يعتبر (سياق الموقف) مصطلحا محددا فى النظرية اللغوية، ويرى فى التصور تعددية المعنى كظاهرة ترتبط أوجهها من ناحية بملامح العالم الخارجى ومن الناحية الأخرى بالمستويات المختلفة

للتحليل اللغوى، الصوتية، والنحوية، والدلالية، وكلها تعتبر متصلة ببعضها بعضـــا فى تحليل أحد الألفاظ على هذه المستويات[٤٨].

ولعل المثال التطبيقى الذى وقع عند (تمام حسان) كان خـير مثـال علـى ذلك. على أن يبقى سياق النص Context معنيا بنواحيه المحـددة للنـص ككـل مقاربة أو مجاورة للوحدة مركز الاهتمام، ليتقرر على أساسه وحـدة الصـوت أو اللفظ جزئيا أو كليا، ولو فرض أن السياق بهذه الطريقـة يشـار إليـه بالسـياقية Contexualisation فالألفاظ لها معنى فقط عندما نراها فى السـياق كمـا يقـول (كريستال) [٤٩].

ينحصر بعد ذلك الصراع الحضارى بين التبعية والعصريـة فـى وصـل فعاليات التواطؤ والشيوع بين الجذر العربى والفرع الأجنبى، ويمكـن أن يشـرع بترجمة سياقية لمصطلح Context of Situation بمقتضى الحال؛ لولا أن اتسـاق لغة العلم مع شفرة التوجه الحديث تتجاوب بشكل أشد فعالية مع (سياق الموقـف)، بالرغم من وقوع التوجهين القديم العربى والحديث الأجنبى علـى تصـور أوحـد، وذلك احتراما لتجلى دلالة النظرية المعنى بها المصطلح فى سياق معرفـى جديـد يحقق طموحات الألسنية، وحسب الصوت الدال القديم مساهمته فى تجلية التصـور بشكل لايزعزع ثقتنا فى أنفسنا قدر ما يمنحنا من قـدرة علـى تجـاوز الموقـف التعسفى، إزاء الصراع الحضارى فى ملابسات التواطؤ والشيوع.

طفقت القضية تخصف على نفسها من أوراق علمية النقد، لتـوارى سـوأة التعددية التصورية لمواربات التواطؤ والشيوع، التـى سـلكت سـبيلا مشـروعة لمعيارية النظرية العامة للمصطلح، كما وقع فى مصطلح (الأسطورة)، واجـترحت فاعلية الزمن الأصل التصورى بين التبعية والعصرية فـى مصطلـح (المفارقـة)، بينما كان الصراع الحضارى محسوما بشكل أكبر لصالح علمية النقد فى مصطلـح (سياق الموقف)، لتتجاوب القضية بذلك مع فروضات نظريـة المصطلـح النقـدى باعتمادها الأصل الجدلى ضمن الأصول الفعالة التـى بـدا إعمالـها فـى منحـى الوصول إلى تجلية قضايا المصطلح، وليس ثمة مشكلة لاحل لها، مادمنـا نتمثـل الطريق الصحيح للوصول إلى بؤرة التفجير؛ علنا ندرك مـدى خطـورة مسـها، فنحاول ما استطعنا تجنبها ماسمحت خصوصية الحقل المعرفى للنقد الأدبى بذلك.

ثانيا : المصطلح بين الرفض والقبول

الحداثة، قصيدة النثر

انطلاقا من اعتماد آلية التواطؤ والشيوع في أصلها الجدلي على قــدر كبـير مــن الذاتية، التي تتجاوز ذات الفرد إلى المجتمع، فالذات القومية بكل مـا تحمـل مـن معطيات أصولية صادقة؛ وأخرى قد لا تنجو من شبهة شعوبية؛ فإن هــذه الـذات تصبح قاب قوسين أو أدنى، من الوقوع في مخاتلة الاختيــار، بيـن الكحـل وذر الغبار • وهي في حرصها الدءوب على تبني خصوصيتها بين الذوات الأخرى، قـد ترى الدنيا من حولها جامدة، على ما وقعت عليه، وهي تمرمر الســحاب، وكأنــها الأم التي خشيت على طفلها غرقا، فغلقت عليه الأبواب، حتى غرقت أنفاســه فـي إناء الشراب• والأمم القوية حقا هي التي تستطيع أن تواجه فتستحدث؛ لا أن تواجـه فتنغلق على نفسها• والنفس العدوانية المريضة تفترض كل الدنيا أعداء لــها، أمـا النفس القوية المطمئنة فهي ما استقرت ورسخت جذورها علـــى أصولــها؛ تعـي الصراع الأبدي بين الخير والشر، فتأخذ – دون أن تنزوي عن العالم – ما اتســق مع منطق الفكر والعقل، وتلفظ ماسواه لفظ القوي القــادر؛ لا الضعيــف الرائــب، رفض الحديد المطاوع للكسر؛ لا للتشكل، وتلك هي قوة الشعوب الحقيقيــة، التــي تتجاوب مع التطور بما لا ينقص من قوتها، بــل يضيــف إليــها ســمتا مطاوعــا لمقتضيات العصر، والسير قدما إلى الأمام، في سباق الإدراك الفكــري والعلمــي الذي أصبحت حياة الأمم قيده• ونحن إذ نشكر الأمم التي أصبحت في اســتطاعتها أن تبيد أمما أخرى ولم تفعل؛ فإن علينا أن نستيقظ من غفوتنا وندرك أن الســيوف والدروع لم تعد صالحة لحماية أصولنا ومقدساتنا، تلك التي يزايد عليــها بعضــهم لعزلتنا عن العالم، وهي من كل ذلك براء•

علينا إذن أن نواجه ونعرف، ثم ننتج معرفتنا التي تتفــاعل مــع معرفــة الآخرين، وعلينا أن نكون أكثر مرونة في احتواء منظومة العصر، وفيما اســتطاع أن يفعله الآخرون بعطاء الربوبية، ولا يتسلل إلينا الشك في أن عطاء الألوهية هــو أشد إغداقا وأعظم نفعا؛ ما استنارت عقولنا واســتطاعت أن تســتل ذلــك الخيــط الحريري الفاصل بين الشك واليقين؛ في أن إعمار الدنيا آية من آيات الله في خلقــه، التي يجليها من آمن بالآخرة واستمسك بالعروة الوثقى، وأيا ما كانت الســبل التــي وصل بها الآخرون لأن أصبحوا أشد منا بأسا وأكثر قــوة؛ فــإن لنــا أن نتحــاور ونتفاعل معهم، استنادا لإعمال العقل والمنطق والعلم، وهي نعم عظمــى وهبنــا الله

إياها لتعمل وتجتهد وتعلو، لا لتتجمد وتخمد وتتردى بنا، إنها إذن تلك القوى الكامنة فينا دونما ندرى، تسوقنا إلى ما شاءت أن تقف موقفا ما، بالسلب أو الإيجاب إزاء أى توجه فكرى لما استقر وشاع، ورسخت عليه الأقدام، إنها الذات العاقلة ظاهريا التى يصبح لها حق الرفض أو القبول.

ومن قريب أو بعيد فإن مسألة رفض التجاوب مع مصطلح ما، بما شاع خطأ أو صوابا؛ سوف تنعكس بأى حال من الأحوال على احتواء التصور ومناقشته وترسيخ مفاهيمه، على عكس ما إذا كان له نصيب من القبول، فيدخل مدخلا مشروعا إلى ساحة التداول، دون زيف أو تشويه، ولعل مصطلح (الحداثة) كان أشد تمثلا لهذه القضية بوقوعه فى تلك المنطقة الأشد اضطرابا من (مثلث برمودا) فى محيط التواطؤ والشيوع. ثم يأتى مصطلح (قصيدة النثر) بشدة أقل. والفرق الأعظم بين المصطلحين أن الأول شغل معترك التداول والشيوع بتعارضه – فى نظر بعضهم – مع الموروث الأصولى الدينى، أما الثانى فوقع – فى نظر بعضهم أيضا – مناهضا للموروث الأصولى الثقافى، والذى له قدسيته أيضا، وإن كانت بالطبع أقل قدرا من الأولى، وهكذا الماضى، سيظل دائما وأبدا مقدسا؛ بالرغم من انتهاك المحدث الدائم له، إلى أن نستطيع خلق حاضر أشد قوة منه، وعندها سوف يكون حاضرا مقدسا، كماهو واقع الآن عند من صنعوه.

– الحداثة والحداثية Modernity and Modernism :

لا يختلف الأمر كثيرا فى الدخول إلى مصطلح (الحداثة) عن الدخول فى منطقة (الربع الخالى)، حيث بحار الرمال التى تبتلع كل من يطأها، إلا أننا سوف نحاول ما أمكن التعلق فى خيوط الأصول، حال مسحنا التصورى لذلك المصطلح، فنركن بداية إلى عدة ضرائر للفصل قبل النزوع إلى تجلية تباينات التواطؤ والشيوع، والتى سوف تتكشف لنا طبقة عن طبقة حتى نصل إلى الجوهر وندرك أبعاد الأعراض. وتتقرر أحوال الضرائر هذه فى الفصل بين (الحداثة) و(الحداثية)، و(الحداثة) العربية و(الحداثة) الغربية، و(الحداثة) و(الجدة) و(المعاصرة)، ثم ما يترتب على كل ذلك من تباينات للتواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول، أو بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وكذلك مداخلات (ما بعد الحداثة) التى تؤكد أحد تصورات الصوت الدال الواقعة على المذهبية، بينما يتجلى آخر فى حوزة الحضارة العربية، ويرد ثالث إلى بعد زمنى فى الحضارة الغربية، وأخير

لما يزل على حاله من الاضطراب بين الزمنية والقيمة المعيارية في مواجهة الأصوات الدالة، (الجدة)، و(المعاصرة).

(الحداثة) إذن دال واحد يشير إلى مدلولات أو تصورات متعددة، وقعت في تباينات التواطؤ والشيوع على تعددية تصورية تنشط كلها في المجال المصطلحي. وقد يؤخذ بذلك الصوت الدال مأخذ المشترك اللفظي وكأنه إشارة لغوية، ويطلق أحيانا كدال على مقولة ذهنية، وقد يصبح شعارا بقصد دعائي، أو يأتي بغرض الإبهام وقصد الإلغاز، وقد يكون حكما معياريا(٥٠)، وذلك نتاج طبيعي لشائكية المصطلح في المعترك البيئي والثقافي للتواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول، حتى كانت هذه التعددية بشكلها المفزع ردا إلى الإفراط في حضور الدال بعد أن استنفد طاقته التعبيرية في أجواء شتى دون الوقوع على تصور أوحد.

والأمر بداية يستوجب الفصل بين دالين غربيين تم نقلهما إلى العربية بصوت دال واحد هو (الحداثة) في مقابل Modernity, Modernism، وبالرغم من اتساق الصورة الأولى مع المصدر الصناعي، شأنه شأن المذاهب الأدبية والنظريات النقدية؛ إلا أن أحدا لم يقل بترجمته إلى (الحداثية)؛ سوى ما أثلج صدري به (كمال أبو ديب)(٥١)، حينما وقع الأمر في خاطري أولا، غير أنه إزاء معالجته التصور لم يحفل بأهمية ما أشار إليه، حتى صار على حاله في استخدام الصوت الدال (الحداثة) وهو معني بتجلية التصور الواقع على المذهبية الفلسفية شأنه شأن الآخرين، ولو ألح على ذلك من البداية لكان في إمكاننا تجنب قدرا لا بأس به من الاضطراب الذي انتاب التصور.

إنها (الحداثية Modernism)، تلك التي استرقها الصوت الدال (الحداثة) كمذهب فلسفي أدبي وفني جاء من حقل الفنون التشكيلية، ويقول عنه (تيري إيجلتون) إنه يعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بـ (الحداثة) في مجالات الثقافة وعلم الجمال، أما (الحداثة Modernity) فهي أعم وتستخدم عادة في مجال النظرية الاجتماعية(٥٢).

على هذا الأساس يمكننا أن نعرض لأحد التصورات المصطلحية لمصطلح (الحداثة) وهو معني بالحداثية، بعدما تخلى (أبو ديب) - بالرغم من قناعته - عن الصوت الدال المعياري، ليقع الأمر ذاته مع بينة أشد عند (محمد عناني) حينما نقل مصطلح (Modernism) بالصوت الدال المعرب (مودرنية) واحتفظ به حال التأصيل للتصور، وفصل بذلك فصلا محوريا بينه وبين الحداثة العربية، واعتبرها

ورد الحداثة الأوحد، ليهمل بذلك (الحداثة Modernity) الغربية وكأنـــه لا وجـــود لها، ويرد (عنانى) منشأ المصطلح الأوربـــى Modernism إلـــى مجـــال الفنـــون التشكيلية أيضا – على خلاف الحداثة Modernity التى جاءت من حقـــل العلـــوم الاجتماعية – ويؤكد (عنانى) على أن جوهر هذه (الحداثية) كان فى تلـــك الفنـــون أصلا حتى تطورت من خلالها وأصبحت ثورة علـــى محاكـــاة الطبيعـــة إلـــى أن يجردها الفنان ويعيد تشكيلها، ومن ثم لم يكن مستغربا علينا ما اســـتغربه (عنـــانى) عند (جابر عصفور) باشتماله معطيات (الحداثـــة Modernity) بعـــض الـــدلالات الاجتماعية والنفسية والسياسية وربطها بالأصول والجذور والدوافـــع لا بـــالظواهر والملامح، انطلاقا من فعالية التصور فى مجال النظرية الاجتماعيـــة، لا فـــى ورد الفنون التشكيلية الذى أتى بـــ (الحداثية) وتوقف عنده (عنانى)(٥٣).

ويعترف (كودن) باتساع حركة التصور المصطلحى منـــذ نهايـــة القـــرن التاسع عشر، فيشير إلى البعد التجـــاوزى للحركـــات الجديـــدة حتـــى تقـــع فيـــها (السريالية)، بينما (الحداثية) عنده تبين الانفصال عن القواعد المعروفـــة والتقـــاليد والعرف، بوسائل جديدة تتطلع إلى مكانة الإنسان ووظيفتـــه الكونيـــة وكثـــير مـــن التجارب فى الشكل والأسلوب(٥٤).

وكأنه لم يقل بـــ (الحداثية) انما قال بـــ (الحداثة) باعتبارها قرينة (الجـــدة) فيقع على بعدها الزمنى المطلق الذى يواكب أى خـــروج عـــن المـــألوف العرفـــى والتقليدى، دون استحداث معيارية جديدة يتسق معها ذلك الخروج، شأنه فـــى ذلـــك شأن ما وقع لدى (يورجن هابرماس) (٥٥).

أما (تيرى إيجلتون) فبالرغم من ترجمة (أحمد حســـان) مصطلحـــه بـــــ (الحداثة) فتصوره – فى جله – معنى بمذهب فلسفى يعضد مقولة النظريـــة الفنيـــة والفلسفية، ليعنى وعيا ذاتيا مثقلا بالاحتمالات، مثيرا فى حدته باللحظـــة التاريخيـــة الخاصة بالمرء، متشككا فى نفسه ومغبطها فى أن واحد، وعيا قلقا وظـــافرا معـــا، إنها توحى بكبح وإنكار التاريخ فى صدمة الحاضر العنيفة، إنها حـــاضر بطريقـــة فريدة، ومستقبل رهن توجيه ذلك الحاضر المرجأ، إنها المستقبل الذى نطمح إليـــه، إنها اللحظة الدقيقة فى إعادة تقييم الزمن ذاته، إنها حس بتحول مرحلى فـــى نفـــس معنى وشرط الزمنية، وانقطاع كيفى فى أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المعاش(٥٦).

ويعرج (محمد عنانى) مرة أخرى على (الحداثية) بما يتسق مـــع (تـــيرى إيجلتون) فيشير إلى رفض أصحاب هذا المذهـــب الواقعيـــة، أو علاقـــة أعمالـــهم

بالمحاكاة أو إعادة التشكيل، وهم مناقضون أيضـــا للرومانســية خاصـــة رؤيتـــها التشاؤمية والميل إلى تجـــزئ (رؤيـــة العـــالم)، والتشـــكيك فـــى التقـــدم العلمـــى والتكنولوجي، وهم يقولون بمبدأ النسبية - كما أشار إيجلتـــون- وينعـــون التمـــزق والتخبط ويطمحون إلى التكامل والنهج السوى، ثم هـــم علـــى الجملـــة يرفضـــون المحاكاة ويفضلون الإحالة إلى الذات، وتعلو لديهم نبرة السخرية مقترنـــة بـــأحوال (المفارقة)، ورفض الوحدة العضوية، وإحلال مبدأ المواجهة مع القـــارئ وإثارتـــه واستفزازه، ورفض فكرة الحبكة، ورفض سلطة المعنى، وعبثية محاولة فهم العـــالم التى دفعتهم إلى السخرية منه أو من التباكى عليه[٥٧].

شأنه شأن المذاهب الإبداعية إذن، له تفرده فى (رؤية العالم) أيامـــا كـــانت هذه الرؤية، كما أن له توجهه الفلسفى؛ سواء علينا قبلنا أم رفضنا، ولـــه مصـــادره المعرفية التى تنقطع عن المألوف وتطمح إلى لغة بكر، وكون الفن خلقا لواقع جديـــد فهو بحاجة دائمة إلى الاكتناه والكشف، إنه عالم يرفض الإنجاز والقرار والوصـــول إلى الحلم الرومانسى القديم، بالرغم من إيمانه بإمكانية الوصـــول، فتتمثـــل بذلـــك (الحداثية) توترها من أجل أن تكون لحركتها غاية، تبقـــى علـــى قلقـــها، رافضـــة الوصول أو النهاية؛ إخلاصا لذاتها التى تربأ بنفسها عـــن الوصـــول إلـــى صيغـــة جاهزة متشكلة متحولة إلى القواعد التى تولد إمكانيـــة الســـلطة، أو التـــى تســـوغ وجودها، إنها التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة[٥٨].

إنها وعى للذات فى الزمن، ثم وعى بعلاقة ذلك الزمن بالماضى، ليصبـــح وعيها وعيا ضديا مرجأ، يحمل على التغيير بوصف الزمن حركـــة إلـــى الأمـــام محمولا على التوتر الذى لا يستقر إلا بطرح التساؤل دون الوصول إلـــى إجابـــات نهائية وإلا توقفت حركة هذا الزمن[٥٩].

إنها - اتساقا مع ذلك - توشك أن تصبح نظرية، تعكس معارضة جدليـــة ثلاثية الأبعاد، معارضة التراث معارضة إيجابية لا سلبية، وهى لا تضحى بـــه إلا من أجل حاضر أشد إيمانا بالحراك الزمنى للحظة التوتر، ثـــم معارضـــة الثقافـــة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية، ثم تصورها لفكرة التقدم بمعارضـــة ذاتـــها كتقليد، فتبقى على توترها دون أدنى سلطة لها، لتصبح ثورة أبديـــة فـــى تطلعـــها المستمر إلى قيم جديدة، وأساليب تعبيرية متجددة، وكما يقـــول (هـــاو) عليـــها أن تناضل من أجل ألا تنتصر، ليغدو من الطبيعى الوقوع علـــى مضمـــون يرفـــض الغرض أو الدور الاجتماعى للأدب، فتتـــأكد بذلـــك فرديـــة الإنســـان، وإحساســـه

الداخلى، واعتبار وعيه الذاتى لا الواقع الخارجى بؤرة الارتكاز الإبداعـــى فتولـد الإحساس الحاد بالاغتراب والوحدة والمعاناة[٦٠].

وعلى المستوى التقنى خلفت (الحداثية) فى الصياغة "القدرة علـــى خلـق وظيفة جديدة فى اللغة هى وظيفة (ما وراء الإبداع) يكون مدارها أدبيـــة الخطـاب النقدى حيث يفحص الأدب نقدا فيصاغ النقد بما هو من لغة الأدب، وتلك هى طاقـة المعاودة بما يفضى إلى تنضيد الوظيفية بلاحد عددى ... وباللغة تنحت نصـا هـو مقام على البنية الشعرية ثم تشتق من اللغة خطابا تتحدث به عـن إبداعيـة النـص ولكن قد تنحت من جهاز اللغة بنية تكون (نصا) تتحدث به عن (النص)، وليس مـن حائل بينك وبين اللغة إذا ما قصدت إلى مسلك التوالد"[٦١]. لقد غــدت (الحداثيـة) إثراء نقديا أكثر مما هى ثراء إبداعى أول.

وأخيرا تقع (الحداثية) عند (شكرى عياد) طارحة هذه القيمة الفنية الثريـة، ولكنها – كما يرى – غير مقصورة عليها، حتى يتنبأ لها (عياد) بأن ســوف تقتـل نفسها عندما ترسخ أقدامها، وتصير قواعدها المتعارفة عند القراء والكتــاب تقليـدا يشيع بين كتابها وجمهورها اليأس، وتصبح نهاية لمذهب إزاء مذهب آخر اســتنادا لأن جميع عصور الأدب شهدت (حداثة) من نوع ما[٦٢]. وهذا صحيح؛ غير أنـــها لم تشهد (حداثية)، وهناك فرق جوهرى بين المصطلحين فى اشتمال الثانى أبعـــادا فلسفية محددة أهمها هو ألا تركن (الحداثية) إلى تقليد إلا إذا كــان متجــددا، بينمـا الأول يقع ضمن ما يقع على مداخلة التجلى التاريخى الذى صاحب التغايرات فـــى كل العصور، ثم إلى ما صار إليه كنتيجة طبيعية للتوجه المذهبى العصرى الأخـير، الذى انطبعت به إلى حد كبير، حداثة عصرنا هذا، حتى أصبحت حساســية فنيـة ورؤية عالم. وقد تصدق مقولة (عياد) بالرغم مـــن ذلـك علـى جـل معطيـات (الحداثية) لا (الحداثة).

ذلك ما يسوقنا بدوره لتجلية التصور من خلال مفهوم (الحداثة) المطلـــق، مقترنا بالبعد الزمنى فى كل العصور، كمنهج للتناول لا كمذهب إبداعـــى خــاص؛ تحكمه (النظرية) التى لها فروضاتها الخاصة؛ لتحكم التوجه التقنـــى بمــا يخــالف الفروضات العامة لتصور المصطلح التاريخى المتغاير وفق توجهات كـــل عصــر على حدة؛ وبما أفضى أيضا إلى تمثل حداثة جديدة تحدوها حساسية فنية خاصـــة؛ ورؤية عالم مختلفة؛ يمكن أن تنفصل بتصورها فى بيئة الحضارة الغربية عنها فـــى تراثنا العربى، وبالتالى ما أفضت إليه من تصور فى واقعنا المعـــاصر، ذلـك مــا

يمكن أن يقع على شطر أشد فصلا حال اتكـــاء الحداثـــة العربيـــة علـــى الجـــدة و(البدعة)، فى حين أن الحداثة الغربية أصبحت قيد تلك الحساسية الخاصـــة التـــى أسلمتها إياها نظرية (الحداثية)، ولعله كان فى ذلـــك الارتيـــاح لشـــيوع اســـتخدام الصوت الدال (الحداثة) لاشتمال التصورين المذهبى والمطلق الذى تلاه فى التوجـــه الأوربى؛ بالرغم من وقوع الضبابيـــة واضطـــراب التصـــورات فـــى الصـــراع الحضارى والزمنى والجدلى حتى وقعت تباينات التواطؤ والشيوع.

ينهض الفصل إذن بين (الحداثة) و(الجدة) و(المعاصرة) على تنقية تصـــور مصطلح (الحداثة) فى منحاه الأوربى، ليصبح فى حكم المؤكد أن (الحداثة) ليســـت قرينا لـــ (الجدة) أو(المعاصرة)، فإذا كان الجديد والمعاصر يشيران إلـــى الزمـــن؛ فإن (الحداثة) تغدو تعبيرا قيميا يحمل حساسية مـــا، بمعنـــى أنـــها لا تنتـــهى ولا يتجاوزها الزمن، بل تدور حول الزمنية وحسب ضمن محاور أخـــرى، وتصبـــح قيمة لا تاريخية؛ غير مستلبة للتاريخ، ولكنها مرتبطة به فـــى اقتحامـــها لحـــدوده، وكأنها ثابتة ومتحركة فى الآن ذاته، ولا تنتهك التقاليد من أجل تقاليد جديدة ولكـــن من أجل تقاليد متجددة لا تنتهى. وتلك هى النتيجة الطبيعية التـــى انطبعـــت بـــها الحساسية الجديدة لـــ (الحداثة) عن (الحداثية)[٦٣].

كما أن (الحداثة) الأوربية تتجاوز الجدة، وإن كـــانت إحـــدى مظاهرهـــا، وذلك بانحصار الجديد فى الاختلاف الذى لا يخضع لمعايير، حتى وإن ساهم فـــى معايير جديدة؛ لا تشير إلى (الحداثة) إلا بعد أن تستقر على رؤيتها للعالم[٦٤].

وينحصر بذلك التصور الأوربى لمصطلح (الحداثة) فيمـــا أفضـــى إلـــى حساسية جديدة لرؤية العالم، ولدتها (الحداثية) كمذهب ثـــم كنظريـــة تفصـــل بيـــن (الحداثة) و(الجدة) وكذلك بينها وبين (العصرية)، ليتجرد المصطلح ويصبح وصفـــا للحالة أو الوضع الذى تمخضت عنه هذه الحركة المذهبية، وتعطى إحساسا بتغـــير العصر والبيئة المحيطة بالمبدع[٦٥]، وهذا التغير هو ما يدفـــع بـــالقول بالعصريـــة كمعيار فنى غير زمنى، لا يصبح (حداثة) إلا فيما يتجرد إلى كنه النظريـــة، ولأن هذه (المعاصرة) تحوطها شبهة التداخل الزمنى؛ فإن القيمة الفنية المعيارية تتجلـــى بشكل أنقى كتصور إزاء الصوت الدال (الحداثة).

ولم يأت التصور وفق هذا التوجه فى المنحـــى الأوربـــى علـــى طلاوتـــه وجلائه المطلقين، بل إن ثمة مداخلة بينه وبين ما وقع من تصور ســـابق للحركـــة المذهبية، حال انطلاق الصوت الدال الأول من حقل الفنـــون التشـــكيلية، وقبـــل أن

يستقر أمره عند من ناصره بالتوجه المذهبى، كانت له هويته عند من أطلق عليهم (المحدثون)، وهم فريق من الكتاب الفرنسيين اشتركوا فيما عرف بالنزاع بين القدامى والمحدثين (١٦٨٧ - ١٧١٤)، وكانوا يدافعون عن ضرورة التجديد فى الصيغ والموضوعات الأدبية وعدم الالتزام - فى مناهضة الكلاسية - بمحاكاة القدامى من الإغريق والرومان[٦٦]. لنجد (الحداثة) قبل أن تأتى (الحداثية) داخل مجموعة من النصوص والوثائق التى تحمل بصمة عصرها[٦٧].

ذلك هو التصور الذى ينتمى إلى الجذور العربية، ومن ثم فإن الفصل بين (الحداثة) و(الجدة) و(المعاصرة) يتسع لأن يشمل (الحداثة) بجذورها العربية ورؤيتها للعالم إضافة إلى تجليها وفق حساسية المذهب فى خصوصيتها ومنحى التغاير فى عموميته، وتظل (الجدة) على عدم انضوائها على تحول جذرى بالضرورة، وقد لا تحمل بعدا تصوريا يتصل برؤية العالم فى جل أحوالها، أو قد تكون مسخا أو تكرارا هامشيا، أما (المعاصرة) فقد تصبح وعاء زمنيا حاملا للتغاير المعاش لا يتجاوزه إلى قيمة معيارية لروح العصر؛ حتى ولو كانت مقولة فنية، فى الوقت الذى تقوم فيه (الحداثة) باختيار واع متجاوز[٦٨].

وهذا الاختيار على إطلاقه يؤكد فكرة انتماء التصور إلى جذره العربى، بينما إذا ارتبط هذا الاختيار بتلك الحساسية التى تولدت عن مذهبية (الحداثة)؛ فإن التجاوز يقفز بما قبلها إلى روح جديدة شاملة معيارية المذهب.

ولعل ذلك ما جعل التصور ينضوى على قدر كبير من المرونة، التى أفسحت المجال لرصد أبعاد متباينة؛ قدر تباين الانطباع الذاتى عن التواطؤ والشيوع؛ حتى غدا التصور مشاعا، فتكالبت عليه هذه الرؤى الذاتية، أو على الأقل التى تباينت جذورها، حتى أن (جابر عصفور) حينما يشرع للفصل بين (الحداثة) و(المعاصرة)؛ فإنه يعتمد الجذر العربى وحسب، فيقول "والمؤكد أن الحداثة تنطوى على عنصر دال، أشار إليه نقاد العصر العباسى وشعراؤه"[٦٩]، قبل تجاوز ذلك بعناصر أخرى هى أشد حسما فى الدلالة، وذلك لا يعنى اكتناه التصور الأوربى؛ ما دام الجذر العربى يحمل هو الآخر حظه من هذه العناصر.

وحول ما يبتعد إلى حد ما عن (الحداثية)، وما تمخض عنها من (حداثة) أوربية، وبكثير من الاتساق مع مرحلة ما قبل الحداثة المعاصرة؛ يأتى إعمال التصور مجردا ليلتقى مع الجذر العربى الذى طرح الصوت الدال فى معترك

التداول الأصولي، حتى كانت (الحداثة) الأولى عند أصحاب (مدرسة البديــع) فــي العصر العباسي.

وينهض ذلك التصور في جذره العربي على ما وقع عند (التهانوي) مـــن فصل باعتبار (الحدث) الذي ظهر حديثا، و(الحدوث) في مقابل (القدم)، و(الحــادث) مقابل (القديم)، وهو إضافي وحقيقي، ذاتي وزماني، "والحدوث يســتدعي مــدة أي زمانا، ومادة أي محلا، إما موضوعا إن كان الحادث عرضا، وإما هيولي إن كــان صورة، وإما جسما يتعلق به إن كان نفسا وتحقيقه يطلب من شرح المواقف"(٧٠).

ويبدو هنا تجلي (الحدوث) كنقيض للقدمة، وهو من "حدث الشــئ يحــدث حدوثا وحداثة"(٧١)، حتى يكاد يأخذ طبيعة اللــزوم فــي مواجهــة القــدم، لتصبــح (الحداثة) تمثلا بنفي الماضي والتعلق بالحاضر، وخروجا من المعتــاد إلــى غــير المعتاد، ومن المعروف إلى غير المعروف، حتى أصبحت قرينة الابتداع(٧٢).

وكما كان هناك صراع أوربي بين القديم والحديث في نهاية القرن الســابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، فإن ثمة صراعا عربيا مشابها كان سابقا عليه فــي القرن الثاني للهجرة بين القدماء والمحدثين أيضــا؛ حــال كــون المحــدث قريــن (البدعة)، وكانت (البدعة) قرينة التغير الجذري قبل إعادة النظــر فــي المــوروث بتجلياته الأدبية والاجتماعية والدينية، وذلك علــى أســاس مــن الوعــي بــالواقع المتحول(٧٣).

وقد التمس (ياروسلاف استتكيفتش) هــذه الخصوصيــة فــي (الحداثــة) العربية، وفصلها تماما عن ورد نظرية علم الاجتماع التي أفضت إلــى (الحداثــة) الأوربية، كما أفضى ورد علم الجمال عبر الفنــون التشــكيلية إلــى (الحداثيــة)، لينصرف التصور العربي متمثلا رسوخا أشد في الحياة الاجتماعية والثقافيــة فــي بعض الأقطار العربية وبخاصة في مصر، قبل أن تصبح (الحداثة) حالــة نفسـية راسخة وجزءا من الكيان النفسي الأوربي وإحدى خصوصياته(٧٤).

وقد يتجاوز التصور العربي حدود المخالفة الضد للقديم، حتى يصبح رؤيــة كونية لا تتوقف عند حدود الجدة والبدعة، لينضوي على تحول زمني مطلق يصــل بالإبداع إلى حد التغاير تغيرا جذريا على ما تنطوي عليه المفاهيم المجردة؛ شــأن ما وقع لدى (أبي تمام) و(البحتري) و(بشار بن برد) و(مسلم بن الوليــد)، لتنشــط (مدرسة البديع) العباسية على قدر كبير من أجواء المشابهة بينها وبيــن (الحداثيــة) الأوربية، فتخطو بالشعر خطوة أخرجت (شفرة) جديدة حتى صارت سياقا؛ مغــايرا

إلى حد كبير لما وقع فى الشعر الجاهلى، وذلك ما قفز بالمصطلح إلى إعماله فـــى مجال الفكر المجرد حتى التبس على الكثيرين الفصل بين التصور العربى ونظـــيره الأوربى.

وعندما يتحدث (المسدى) عن بؤرة المفهوم الذهنى للتصور فهو ينصـــرف إلى تجلى التصور العربى حال رد مبدأ الحدوث إلـــى محـــور الزمـــن المطلـــق، واقترانه بالزمن الآنى المحال إلى الصيرورة فى منحـــى التغـــاير، وبعيـــدا عـــن (الحداثية) وما ترتب عليها من (حداثة) تحمل حساسية فنية جديدة ورؤية للعالم مـــن منظور مذهبى؛ يأتى تجريد التصور عند (المسدى) وفق التجلى العربـــى المـــردود إلى صيرورة التغاير فيقول : "فالذى يخلص من هذا التفاعل العضوى بين محـــورى التقدير الزمنى هو أن نواة الكثافة الدلالية المحددة لمفهوم الحداثة كانت كامنـــة فـــى مبدأ (النسبية)، وهذه النسبية – التى تتراوح متدرجة من نسبية الزمـــن والاعتبـــار ومن نسبية الحكم والحقيقة إلى نسبية التصور والتصديق بل وإلى نســـبية المرجـــع الذى تستند إليه فى القطع بوجودها أو انعدامها – هى لب ماهية الحداثة باعتبارهـــا مقولة ذات جوهر"[٧٥].

ويلتقى بذلك (المسدى) مع (التهانوى) فى الانطلاق من مادة (الحدث) بمـــا يخصص تخصيصا لحصول الواقعة فى نقطة محددة من وحدة الزمـــن الطبيعـــى، تعنى بالفضاء السابق لنقطة الحدوث أكثر من عنايتها بمداها اللاحق، ومن ثم فـــإن نقطة الحدوث يمكن أن تتعين على أى مجال مـــن مجـــالات محـــور الزمـــن، ولا يشترط أن ترتهن هذه النقطة بمجال الزمن الحاضر، بل لها أن تتجول على أرجـــاء ذلك المحور، غير أنها فى المجال الفنى لابد وأن تتطابق نقطة الحدوث فى المحـــور الدلالى العام مع نقطة الصفر فى محور الزمن الطبيعى[٧٦].

ويصبح – بناء على هذا – كل تحول جذرى هو بداية تحول زمنى جديـــد بالضرورة، مغاير، ومتلاحق، ومطلق، يشرع للتصور تجريديته فى أن ينجلى فـــى أى زمان ومكان، وكأن (الحداثة) أصبحت قيمة فنيـــة مطلقـــة لا تنضـــوى علـــى (أيديولوجية) ثابتة؛ سوى قدرتها على التغاير والتحول المســـتمر، ولا ذلـــك الـــذى ينكفئ على معايير بذاتها كما احتوتها (الحداثية)؛ حتى شرعت فى الخـــروج عـــن بعضها تلك التى عرفت بـــ (ما بعد الحداثية Post - Modernism)، وهنا نـــدرك إلى أى مدى كان الصوت الدال (حداثية) أكثر مصداقيـــة فـــى احتـــواء التصـــور المذهبى. وقد وقع مصطلح (ما بعد الحداثية) فى أواخر الخمسينيات عند (إيرفنـــج

هاو Irving Hoawa) و(هارى ليفن Harry Levin)[٢٧]، وإن كان لم يستقر علـــى تصور واضح حتى الآن؛ إلا أن البعض اعتبره (حداثية) خالية من الأحلام والآمـــال التى مكنت البشر من احتمالها، غير أنها تعتبرها نوعا من فقدان المركزيــــة التـــى ينساق فيها الإنسان من مكان إلى مكان عبر سلسلة من السطوح العاكســـــة، بينمـــا معجم (اكسفورد) يعتبر المصطلح متأخرا عن (الحداثـــى) وينطبـــق علـــى حركـــة تناهض (الحداثية) [٢٨]. وتعنى بفن العمارة فى المقام الأول[٢٩].

لقد غدا تصور (الحداثة) العربية مقترنا إلى حـــد كبـــير بفكـــرة التغـــاير الدءوب، وهى فكرة تلتقى بشكل أو بآخر مـــع كـــل مـــن (الحداثيـــة) و(الحداثـــة) الأوربية، غير أنها تختلف فى تجريديتها عن ذلك التوجه الأوربى، حرصا وتمســـكا من الذاكرة العربية بموروثها التراثى، والفرق الجوهرى بيـــن الحداثيـــن الأوربيـــة والعربية هو أنه فى انقطاع الأولى عن التراث كانت سبل الخلاص؛ خاصة إذا مـــا تمثلوه خلاصا من الإقطاعية والبورجوازية وحلكة ظلام العصور الوســـطى، ذلـــك بالإضافة إلى قدر غير قليل مما أفضت إليه أبحاث (فرويد) تجاه ضرورة انطـــلاق النفس البشرية وتمردها وتحريرها فى القيود والكبت الاجتماعى والدينـــــى، الأمـــر الذى يرفضه المجتمع العربى رفضا تاما لما لديه مـــــن قداســـة للبعـــد الأخلاقـــى والدينى، وما يحمله ذلك الماضى من كنوز حضارية لم يتجاوزها حتى الآن، ولمـــا تزل تمثل الجانب الإشراقى الذى يحفظ للذات هويتها، ومن هنا لم تتجمد (الحداثـــة) العربية عند حدود مذهبية تضرب ذواتها القومية فى مقتل، بل حـــاولت أن تنـــهض على محور التغاير الذى يسمح بقدر ميسور من التحول الجذرى بالدخول فى فلـــك منظومة الفكر العالمى دون الإطاحة بما لديها من كنوز تراثية ومن ماض مشـــرق، ولعلها بذلك كانت أشد تمثلا للحداثة وأقوى تمسكا بأصوليتها حال فعاليـــة نظريـــة (التناصية)، والتى إخالها واقعة فى مجال (مابعد الحداثية)، لأن (الحداثيـــة) قـــالت برفضها بداية.

من ثم فإنه يمكن القول إن ثمة منحى تقنيا فى الإبداع العربى استطاع مـــن خلال تجريدية تصور (الحداثة) أن يجلى مصداقية التفاعل الجذرى بين المـــوروث والمتغاير؛ بالرغم من اختلافه فى ذلك مع التصور الأوربى لـــ (الحداثيـــة) التـــى أقلقتها نظريات ما بعد البنيوية عموما، على الرغم من سعى (التفكيكية) إلى رفـــض سلطة الأبوة فى المجتمع الأوربى، ويمكن القول أيضا إن النص الإبداعى العربـــى المعاصر – اتكاء على ذلك – بقدر ما يحمل من حداثة يصير معيـــارا أمثـــلا فـــى

احتواء نظرية (التناصية) و(العلاماتية) بدرجة تفوق إلى حد كبـــير ذلــك النــص الأوربى حال كونه وجها صادقا لأطروحات (الحداثية) النظرية.

هكذا (الحداثة العربية) فى حرصها على التجدد وفق رؤيتـــها الخاصـــة – هى الأخرى – للعالم، "لذلك إن رصد جماليات (الحداثة الشعرية) إنما ينهض علـــى وعى دقيق بما هو جوهرى متواصل من التقاليد الشعرية، وبما تحقق من تجديد لـــها فى ظل علاقات وملابسات جديدة"[٨٠].

غير أن ذلك التصور العربى لم ينج من محـــاولات المـــزج، أو اختـــلاط المفاهيم، أو التباين الذى انتاب الصراع بين الرفض والقبول فـــى حقـــل التواطـــؤ والشيوع، فتأتى على اعتبارها هروبا من الخطابية والمباشـــرة والقرائـــن التقليديـــة وابتعادها عن المتوارث من هذه القرائن، حتى فصلت بين الشاعر والمتلقى، وفـــى ذلك تواصل مع بعض التصور[٨١]، مثلما كان الأمر عند (خالدة ســـعيد) بتواصلـــها مع التصور العربى المتغاير وفق رؤية خاصة تنزلق على المحور الزمنى فى كـــل العصور[٨٢]، وكذلك عند (الحبيب شبيل)، من اعتماد رؤيتها الزمنية علـــى منحـــى التغاير بتجاوز التقليد إلى التجديد وإعادة النظر فى القيم الســـائدة والتـــى تفضـــى بالضرورة إلى تمثل رؤية جديدة[٨٣]، بينما هى عند (عبد الله السمطى) بالرغم مـــن مزجها ببعض معطيات (الحداثـــة) إلا أن ذلـــك القـــدر لا يتنـــافى مـــع التصـــور العربى[٨٤].

بيد أنه لم يكن لدى (أحمد عبد المعطى حجـــازى) ســـوى التحفـــظ علـــى التصور، ولا شك أنه الواقع على التوجه الأوربى فى إطاحته بالمـــاضى[٨٥]، وقـــد ينصرف التصور فى ثورة عارمة للإطاحة به أيضا عند (شكرى عيـــاد)، حرصـــا بالتأكيد على هوية الـــذات العربيـــة؛ إذا مـــا استســـلمت للانصيـــاع دون الوعـــى بالاصطفاء والاجتناب الذى استطاعت أن تحققه (الحداثـــة العربيـــة)[٨٦]، وكذلـــك يرفضها كلية (يوسف إدريس) بالرغم من تمثله لها وفق تصورها العربى[٨٧]، فـــى الوقت الذى يؤكد فيه (الشنطى) على أن (محمود درويش) يرى أن (الحداثة) هـــى الامتداد الطبيعى لتاريخنا الثقافى والحضارى العريق[٨٨]، ولاشك أنه معنى فى هـــذا بـــ (الحداثة العربية)، أما عند (عبد الحميـــد إبراهيـــم) فالحداثـــة الغربيـــة منـــهج للاقتراب من النصوص بينما هى فى العربية تحولت من منهج إلى مذهب[٨٩].

وهكذا كانت تباينات التواطؤ والشيوع بين الرفض والقبول على احتماليـــة تصور لم تلتق عليه الذاكرة العظمى، إلى أن استطاع بعض الباحثين وعلى رأســـهم

(المسدى) تجلية التصور وفق منحى تقنى يعنى بالجذر العربى مع مزجه فى بعض الأحيان بتلك الحساسية الجديدة التى خلفتها (الحداثية) فى التوجه الأوربى، غير أن ذلك كله قد أفضى إلينا بنسق تصورى خصب وفعال، لم يغبن إرثنا؛ بل استطاع أن يجلى فيه قيما جديدة، ولم يبخث واقعنا المعاصر؛ بل عرج به إلى آفاق سامقة، أمكنها تجاوز المألوف البائد إلى واقعة المنظومة الإبداعية الحداثية العالمية، وذلك هو الخلق الجديد الذى هو ناقلنا إلى آفاق أشد رحابة، ورؤية أكثر عمقا لواقعنا المعاصر[٩٠].

لقد كانت (الحداثة العربية) فى الأصل (ابتداءا) ينضوى على تحول جذرى واع باللحظة الزمنية الآنية، ومدى تغايرها لمناقضة جوامد الماضى، والخروج عن المألوف خروجا متعاقبا، يبدأ من فردية (الشفرة)، وينتهى بجماعية السياق، وهى تشمل بذلك أى تغيرات طرأت وفق هذه التقنية، فى أى عصر من العصور وأى زمن من الأزمان، ولم تكن (الحداثة) فى العصر العباسى سوى ما وقع لدى أصحاب (مدرسة البديع)، بخروجهم عن السياق الجاهلى المألوف بشفرة جديدة، انتصرت للصورة الفنية والمحسنات البديعية على اعتبارها محور (الشعرية Poetics)، كما أتت على السياق الفنى السائد وحطمته، بغية هذه الشفرة التى لم تلبث أن فرضت نفسها، حتى تجاوب معها الشعراء، فتحولت إلى سياق جديد انطبعت به روح العصر الجديد وكانت فيها حداثته.

والتصور ذاته كان قد تنزه - إلا ببعضه - عن الدخول فى معترك التداول الأوربى، حال ثورة (المحدثين) فى فرنسا فى أواخر القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، انطلاقا من إيمانهم بضرورة الخروج بمناقضة (الكلاسية) أو مجابهتها، عن ذلك التقليد وتلك المحاكاة التى انطاعت لتبعية الإغريق والرومان، ولم تتوقف فعالية الجذر العربى عند حدود ذلك، فلم تكد تستقر على معطياتها (الحداثية)؛ ولم تكد تصبح مذهبا أدبيا يؤطر حداثة خاصة وفق فروضات نظرية مجردة؛ شكلت قطاعا كبيرا ممن آمنوا بها، إلى أن أفضت إلى حساسية فنية جديدة ورؤية عالم، لتعتمد بذلك فلسفة (الحداثة العربية) وإن خرجت عن إطارها بتقنية فروضات أشد صرامة فى احتواء التصور، وتتفاعل بقدر كبير من الحرص كلا الحداثتين، حتى صار التصور معتمدا الجذر الغربى وفق حساسية فنية جديدة انطبع بها التصور العربى وانعكس على رؤيته للعالم كرؤية خاصة تختلف عن رؤية (الحداثة الأوربية)، فى وعى أشد إزاء القطيعة مع الماضى،

ومدى فعالية الموروث التراثى بدرجة مثلت أهم خصوصيات (الحداثة العربية)، حتى استطاعت وحدها أن تستوعب تجليات النظرية فيما بعد البنيوية، حال وقوعها على (التناصية) و(العلاماتية) على وجه الخصوص، ولا يمكن أن نفترض جدلا ابتعادها عن (التفكيكية) مادامت على عنايتها بميلاد القارئ الذى لن يحقق ذاته مثلما يحققها من خلال امتداد جذوره الموروثة، والتى فى تجلياتها مع الحاضر تصبح أشد الشفرات قوة لحمل معطيات الرسالة.

ذلك فضلا عما استطاع أن يجليه (المسدى) اتكاء على الجذر العربى، وتواصلا مع (التهانوى) فى مدى تمتع تصور (الحداثة العربية) ببعد تغايرى مطلق يتجاوز التاريخية وتقنية الثبات إلى الحراك الأبدى المتجاوز، حتى إذا ما كانت (الحداثية) المذهبية على استقرارها، ورسوخ أعرافها، وظن أهلها أنهم قادرون عليها؛ أتاها أمر الرفض والتغاير بمذهب جديد حتى تلحق بسابقيها من مذاهب، كما وقع الحدس عند (شكرى عياد)؛ بينما تبقى (الحداثة العربية) وفق إشارة (المسدى) مفهوما أبديا مطلقا متحولا، منضويا على رؤى متجددة دائما، كما شرع بعضهم فى مذهب (الحداثية)، غير أن ذلك التشريع هنا تدحضه آلية التحول التى استحدثت - على الرغم من ذلك - مذهبا جديدا هو (ما بعد الحداثية)، ليبقى تصور (الحداثة العربية) أكثر قدرة على حمل ذلك التصور المطلق المتجاوز.

- قصيدة النثر The Prose Poem :

هل نصدق أن روح العصر وما تحمل من معطيات ثقافية واجتماعية وسياسية هى التى تفرز إلى حد كبير معطيات تمثلها؟!

إننا ما دققنا النظر فى مدى احتفاظ الفكر بأصوله وثوابته ومعاييره، ومدى تفجره منها، أو من أضدادها، أو بالخروج عليها؛ أدركنا أننا أمام آلية إنتاجية تستشرى فى شتى العلوم والمعارف، ولعل ما شهده العصر من فعاليات سريعة للتغاير فى شتى المجالات، لم تتوقف هنيهة لمجرد أن نلتقط أنفاسنا لنتأمل ما يحدث، وكأنها غيبوبة الختام، تلك التى تحاول أن تستنفد كل قوى الإنسان فى أقل وقت ممكن. فقد ظل السوق منتصبا فباع الناس واشتروا؛ حتى إذا ما أوشك أن ينفض، أخرج كل بائع ما تبقى لديه، فبدأت تخفت حدة التشدد، ليكون مكسب قليل خيرا من بضاعة بائرة. إن سوقنا أوشك أن ينفض لانتصاب جديد، وبعد ما وصلت الأنواع الأدبية إلى قمة الجبل فى تشددها التخصصى بدأت تنحدر من

الجهة الأخرى، على تقارب غير مشروع عند البعض، ومشروع لدى البعض الآخر.

وقصيدة النثر ليست وليدة عصرنا هذا؛ بل إن البعض يردها إلى ما قبل ثلاثمائه عام، غير أنها ظلت بذرة كامنة طوال هذه الفترة، حتى وجدت أرضا خصبة ومناخا ملائما فتمدد جذيرها وتفتقت القسرة عن بادرتها، ورويدا بدأ يشتد طلعها حتى استغلظ واستوى على ساقه، وأصبح التساؤل المنطقى لماذا الآن، ولا لماذا تكون؟ وذلك ما كان أولى فى تباينات التواطؤ والشيوع حول قبول المصطلح من عدمه.

ولعلها كانت إحدى محصلات (الحداثة) فى توترها الدائم نحو التحول والتجديد، والذى يتأمل تلك الرحلة التى خضناها فى نظريات الإبداع ومداخلات النقد الجديدة يدرك إلى حد كبير مدى حاجة الإنسان لتحقيق ذاته، فهو منهوم لا يشبع لأن يكون، وحتى إذا ما بدأت تنغلق أمامه السبل، أو انتهى إلى أطوار مختلفة وسلالات متعددة؛ فإنه يشرع بين الحين والحين فى محاولة إكثار جديدة، تتأتى من جماع ما سبق، أو تنزع إلى خوض أودية جديدة، فيلجأ إلى التهجين بين فن وآخر، أو نوع أدبى وآخر؛ عساه يجد فى ذلك تفرده، بعد ما وصلت السلالة الإبداعية إلى أقصى قدر لها من الانتهاك والتجديد، ذلك مالم يرتد على أعقابه إلى سيرته الأولى.

ولعل ذلك ما وسم هذا العصر اتكاء على مسوغ (الحداثة) بروح الابتداع، وكأن كل مبدع قد راهن على فنه بتلك الروح، عله يتحصل على نقطة حضور فى محيط العالم الهائج والثائر والمتلاطم الأمواج، وكأنها كثافة الإيقاع الزمنى التى تصل إلى قمة الصراع لتنحل عقدتها. لقد أصبح القرن جيلا، وأصبح الجيل عقدا وغدا العقد حولا، وصار الحول شهرا، فى آلية إنجاز الإنسان الحياتية، إنه زمن الأنفاس القصيرة المتلاحقة، فلاراد إذن لكل محدث، يحاول أن يجد ثغرة للنفاذ، لأنها غدت سنة جديدة للحياة، توائم إلى حد كبير تلك الروح العصرية، ولنا أن ندخر طاقاتنا – إن كان فى الوقت بقية – لأن نكون أكثر اعتدالا فى أحكامنا، فليست الخبرة سوى ممارسات، فلنمارس إذن، ومادمنا نؤمن بالعلم والتجربة، فلنكن كذلك، مادمنا حيال حدود نحن الذين وضعناها ولنا أن نغير فيها ما نشاء وقتما نشاء.

لقد ردت (سوزان برنار) (قصيدة النثر) إلـــى روايـــات (تليمـــاك) و(دى بوس) فى نهاية القرن السابع عشر، وكانت ردود الفعل على الكلاسيين هى اتـــهام بإساءة استخدام المصطلحات فى الفصل المقدس بين الأنواع الأدبية[٩١].

بينما حين وقعت فى عصرنا هذا، كـــانت تباينـــات التواطـــؤ والشـــيوع، بالرفض أو القبول، منصبة على الصوت الدال بدرجة فاقت التصور، أى أنـــه لـــم تكن العناية باستحداث فن جديد قدر محاكمة الصوت الدال فى إقراره الجمـــع بيـــن نوعين أدبيين منفصلين، لهما سياقهما وآلياتهما، فى الوقت الذى بدأت ترســـخ فيـــه الأصول بدرجة أشد. فلم نكد نؤصل لمفهوم الشعر بين الاتبـــاع والابتـــداع حتـــى حدثت شفرة (الشعر الجديد)، وتحولت باستشراء بالغ إلى سياق سيطر على إبـــداع العصر، وبدأ يدخل فى موجات متلاحقه تفصل بين (صلاح عبد الصبـــور) وآخـــر نص شعرى نقرأه الآن، وفى الوقت نفسه لم تكد التوجهات النظرية تســـتقر علـــى الطرح العربى لأشكال الرواية والقصة القصيرة وما تعاقبت عليه من أجيـــال مـــن (المدرسة الحديثة) إلى (نجيب محفوظ) إلى (الغيطانى) و(الخراط)؛ حتى بدأ يتفشـــى إعمال (الشعرية). ويتماهى النص الإبداعى على حدود واهية بين كل نوع وآخـــر، وذلك فضلا عن التجانس الطبيعى بين المسرحية والقصيدة الشعرية فى المســـرحية الشعرية.

لقد تمثلت (القصة القصيرة) قدرا كبيرا من (الشعرية)، فى الوقـــت الـــذى أجلت فيه (القصيدة الشعرية) بعض عناصر (المسرحية) و(القصة القصيرة)، التـــى مثلت حدود النوع الأدبى، غير أن كلا لم يجرأ أن يجترح الآخر فى لب جوهـــره؛ إلا ما وقع فى (قصيدة النثر) التى كانت لها جذورها قبل ذلك المخـــاض الحداثـــى، ومن هنا شرعت فى اجتياز الحواجز والسدود، فى عنايتها بدمج وصـــهر ونحـــت مركب جديد كإبداع نثرى[٩٢]، ينطلق من (الشاعرية) و(الشعرية) فى آن واحد، ولـــم يتخل عن قصيدة الشعر سوى فى عنصر واحد؛ قد يكون أهـــم عناصرهـــا لـــدى بعضهم وهو الوزن.

وقد يكون للترجمة أثرها فى ذلك، حال التأصيل لها فى التوجه الأوربـــى، عندما شرع فيها (بيرتيراز) تحت شكل (بالاد)، واستطاع (بودلـــير) أن يســـتعيدها ويطوعها وينقلها إلى الأجيال الحديثة كأداة شاعرية غنائية حديثة[٩٣]، وقد أهملـــت هذه الآلية الإبداعية العروض على نحو تام، ورفضت خضوعها للتقنين، وانقـــادت تماما فى وقتها إلى إرادة فوضوية، حتى قال عنها (موريس شابلان) إنها نـــوع لـــم

يتجرأ منظر بعد على أن يصوغ قوانينه، والأمر ذاته ما وقع عند (لوى دوغو تراك) عام ١٩١٩[٩٤].

وفى مقاله المنشور عام ١٩٢١ فى مجلة (تشابوك) يغيب التصور أيضا عند (ت.إس.إليوت)، غير أنه يشير إلى تعريف (ألدنجتن) بأن "قصيدة النثر هى مضمون شعرى، معبر عنه فى شكل نثرى"، بيد أن (إليوت) قد وقف موقفا مناهضا بشدة للمصطلح، مبينا الفصل الحاد بين الشعر والنثر، فهو لا يعتمد فصل الشكل عن المضمون، حتى يصبح مضمون الشعر شعرا أيضا ليبلغ حد النوع الأدبى المتولد عنه، فإما أن يقال ذلك المضمون شعرا؛ أو أن يفضى إليه الشعر ولاغير، وإلا فهو تعبير عما يمكن قوله نظما أو نثرا على حد سواء.

ويفصل بذلك (إليوت) بين الشعر والنظم والنثر، وبدرجه يسر الفصل بين (الشعر) و(النظم) تتعقد درجة الفصل بين (الشعر) و(النثر) حتى يصبح فصلا جذريا، فيأتى (الشعر) على حدته بدرجة تفوق (التركيز)، وتكون حدة الشعور فى (الشعر) أشد منها فى (النثر)، وهو يسمح للنثر بأن يكون شاعريا، ويتساءل أين حق (الشعر) فى أن يكون نثريا!، ثم يصرف (الشعر) مزة أخرى إلى كونه لغة الوجدان والخيال التى تتوسل بالصورة العينية؛ بينما (النثر) هو لغة الفكر والاستنتاج التى تتوسل بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريدية، وبناء عليه فإنه يصبح من المتعذر إقامة حد فاصل بين التفكير والشعور، أو بين أعمال تهدف إلى المتعة الجمالية، وأخرى تولد هذه المتعة بأثر آخر، ولأن عمل (الشعر) ينبنى على آلية التصوير فإن ثمة ملكتين متميزتين فى الإنسان إحداهما للخيال والأخرى للعقل، أو إحداهما للشعر والأخرى للنثر، ثم ينتهى (إليوت) إلى قوله "إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى أستخدمها خليقة أن تكون بيتا باطلا من قش.

وليست ملاحظاتى صحيحة، وإن كانت صحيحة، إلا بقدر ماتهدم تميزات زائفة. إنى أعترض على مصطلح (قصيدة النثر) لأنه يلوح متضمنا تفرقة حادة بين الشعر والنثر لا أقرها. ولئن لم يضمر هذه التفرقة، فإنه يكون عقيما بلا معنى، لأنه معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييزبينها"[٩٥].

ويبدو أن (إليوت) قال ذلك بناء على محاولات الخروج الأولى والتى تلتها محاولات أخرى استطاعت بالفعل أن تعتمد ذلك الفصل الحاد بين الشعر والنثر لصالح جنسها الأدبى الجديد، ولم يكن مصطلح (قصيدة) على وجه الخصوص

مجرد بديل نوعى لجنس محدد، ومثله مصطلح النثر؛ بل إنه أصبح فى تزاوجهما أبوة لمولود جديد ينتمى – بالرغم من تخليه عن أهم (جين) وراثى فى الشعر وهو الوزن – إلى عالم الشعر أكثر من انتمائه إلى عالم النثر، وذلك بعدما وصلت القصيدة الشعرية إلى قدر كبير من التخلى عن سلطوية الإيقاع فى الثقافة السمعية، وتخلت عن جانب كبير من المشافهة لصالح المكاتبة، وأصبحت بذلك (قصيدة النثر) تطورا طبيعيا لهذا التوجه بتميزها عن النثر الموقع تمايز القطعة الموسيقية عن الكتابة الطباعية، لأنها تفرض على ذلك النثر الموقع تنظيما شكليا وبناء عاما ليكون من ذلك وحده وحدة واحدة وكيانا فنيا مستقلا[٩٦].

إن (قصيدة النثر) قد أصبحت قائمة على حدودها التى يمكن أن تفصلها عن النثر والشعر فى آن واحد؛ بالرغم من ميلادها المتمرد على قوانين العروض، وأحيانا على القوانين المعتادة للغة، "إنها تفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة، وينبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة فمهما تكن القصيدة معقدة وحرة فى مظهرها فإن عليها أن تكون وحدة واحدة، وعالما مغلقا، خشية أن تفقد صفتها كقصيدة ولنسلم مع هذا بأنه ليس للقصيدة أية غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها

ويمكن أن نضيف أن فكرة المجانية يمكن أن تحددها فكرة (اللازمنية) فى الحد الذى لا تتطور فيه القصيدة نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، ولكن تظهر للقارئ (حاجة)، وكتلة لا زمنية، وهذان الشرطان، الوحدة والمجانية، يقودان إلى شرط ثالث خاص بقصيدة النثر وهو شرط (الإيجاز)" [٩٧].

بدأت تتجلى بذلك معالم خصائصية دون المخاطرة بالبحث عن تصور جامع مانع لـ (قصيدة النثر) شأن أى نوع أدبى، لتغدو الكثافة والإيجاز والتوهج والمجانية بدائل تفعيلية شعرية فى مضمار الدلالة، تنهض على القيام بالنوع الأدبى الذى تخلى عن عروض الوزن دون التخلى عن إيقاع داخلى خاص يفسح حيزا كبيرا لتضام السردى مع الشعرى، انطلاقا من جوهر دلالى ينبنى على جماليات الدلالة كركيزة أساسية، حتى اعتبرها (جون كوين) (قصيدة دلالية) [٩٨].

إن الحقل المعرفى للنقد الأدبى العربى بناء على ما التمسه من تقنية إبداعية فى (الشعر الجديد) يفضى بما لا يدع مجالا للشك إلى أن (قصيدة النثر) كانت لها – قبل أن تتجلى على مطاوعة الحداثة – إرهاصاتها التى وقعت فى جوهر التغاير فى تقنية ذلك الشعر، والتى تبنت إعمال الدلالة بشكل لافت يحقق إلى حد كبير اتساقا قويا مع منظومة الفكر النقدى العالمى فى منحاها نحو التوجه

إلى مداخلات النقد الجديدة خاصة (ما بعد البنيوية)، والتى اعتمدت الدلالة كأســـاس منهجى لاحتواء النظرية، فاستوعبت تجربة (الحداثية) و(الحداثة) على حد ســـواء، وذلك هو حبل وثاق (قصيدة النثر) بالمنحى الفكرى المعاصر.

ومن ناحية أخرى، فإن (صلاح فضل) يؤكد على أن ثورة الإيقـــاع التـــى شهدها الشعر العربى المعاصر قد انتقلت بالمظهر الخارجى للشـــعر مـــن مجـــرد عرف مقولب؛ إلى بنية سببية محفزة تتشكل عبر مستويات متدرجة بدءا بـــالقصيدة العمودية وانتهاء بقصيدة النثر التى مثلت غاية الانحراف[99].

إن (قصيدة النثر) فى ارتكازها على تعطيل أحد الركـــائز الصوتيـــة فـــى التعبير الشعرى وهو الوزن؛ هى فى الآن ذاته قد دأبت على الحفـــاظ علـــى بقيـــة إمكانات التعبير الشعرية فى أبنيتها التخييلية والرمزية والدلالية، "ومـــن ثـــم فـــإن وضعها على الأعراف بين التعبير والتجريد يصبح ترجمـــة دقيقـــة لاســـتراتيجيتها الشعرية، فما يبقيها فى نطاق الشعر - دون أن تغدو نثرا خالصا - هو كفاءتها فـــى تشغيل بقية درجات السلم تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الـــذى يجعلـــها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوى والكثافة والتشتت الناجم أساسا عن انفـــراط العقد الموسيقى، ويجنح بها نحو منطقـــة التحـــرر الدلالـــى فـــى أنمـــاط التعبـــير المألوفة"[100].

ولا مشاحة هنا فى الاصطلاح؛ ما دامت العناية معلقة فى عنـــق الإبـــداع الخالص، الذى يتخطى افتراضات التقنين الجزئية لإمكانية التجاوز (الحداثى) الـــذى يشرع فى وعى تام ببناء صرح جديد لم تكتمل أركانه بعد، وفى الوقت نفسه يخـــوج من ساحة التداول كل ما ينبنى على محاولات زائفة قد تتردى عن المألوف. وبـــات على (قصيدة النثر) أن تعى أنها أمام تحد جوهرى لا يسوغ وجودهـــا المتمـــرد إلا بقدر قدرتها على تجاوز ما تمردت عليه، وإلا ذهبت أدراج الرياح، شـــأنها شـــأن أجيالها الأولى.

ليس الأمر مجرد إطار نظرى وقعت عليه - بناء علـــى ذلـــك - نظريـــة المصطلح النقدى، وما أفضت إليه من فروضات الأصل الجدلى فى منحى التواطـــؤ والشيوع، وتصدق إذن إلى حد ما قضية المصطلح بين الرفـــض والقبـــول ضمـــن قضايا المعترك البيئى والثقافى، فتقع (الحداثة) على تشتتها الحاد وفق منحـــى هـــذا الاختلاف الطبيعى لمواطأة الشيوع تبعا للصـــراع الحضـــارى والمعرفـــى، وتقـــع (قصيدة النثر)على مجادلة من نوع آخـــر، تحقـــق الموقـــف الاعتبـــارى لصـــراع

الأصول وآلية استواء الأنواع الأدبية، لينصـــرف الصـــراع الجدلـــى الأول فـــى (الحداثة) إلى إطار فكرى فلسفى نظرى، وينصرف الثانى فى (قصيدة النثر) إلـــى تبعية تطبيق مطلقة، وكلاهما عالة على التغاير، غير أن الأول كان تغـــايرا فكريـــا مفهوميا سلفيا، ينطلق من روح العصر حال التنظير الذى يســـبق الإبـــداع، بينمـــا الثانى على العكس تماما، فيكون اختلافا تابعا للإبداع، وكأن المصطلحين كانا ســـببا ونتيجة ما لملمح عصرى امتد فيه التباين إلى أزلية الصراع بين السابق واللاحـــق، أو بين القديم والجديد كأصل جوهرى تحال إليه جل قضايا التبـــاين فـــى التواطـــؤ والشيوع٠

ثالثاً : غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب

- البياض الدلالى – أنا فورا– الانصباب – المولد – بيوريتانية.
- الطوطمية – النرفانا– الكلبية – أنطولوجى– الأثر التغريبى– الكيوتيكا

على مهاد التواطؤ والشيوع يمكن أن تقع غربة المصطلح بين ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب، معتمدة الأصل الجدلى ذاته ضمن قضايا المعترك البيئى والثقافى، غير أن المصطلح ما وقع على ذاتية المفهوم فإن قطبى المجادلة ينحصران فى الواضع أو الشارع من جهة ومن جهة أخرى فى حقل التواطؤ والشيوع ككل، أى أن الشارع هنا وحده يواجه سياقا معرفيا كليا. ولأن هذا السياق له معاييره التى تحكمه فإن بؤرة الجدل تتمركز فى مدى خروج ذلك الشارع عن هذه المعيارية التى تمثل خيط التواصل بينه وبين الآخرين.

أما جدلية بيئة الاغتراب فهى تعتمد التواصل المعرفى بين الحقول المعرفية وبعضها بعضاً، وتنحصر جدليتها فى مدى سيطرة أصحاب كل حقل معرفى على حقلهم وفق ما يتراءى لهم، وإذا كانت لغة (النقد السينمائى) التقنية قد بلغت قدرا من التحرر لا يراعى حرمة التداول المصطلحى بالنزوع المستمر إلى استخدام المصطلح الأجنبى؛ فإن الحقل المعرفى للنقد الأدبى بماله من أسس ومعايير، وما حمل على عاتقه من أمانة الحفاظ على الذات القومية، وتثبيت الأصول، وترسيخ الجذور، التى تحقق للشعوب هويتها، يقف أمام (فلاش باك) عندما يأتى من حقل المعرفة (السينمائية) إلى حقل الأدب ليقع على إدراك جديد وفق رؤية أصحاب الحقل المعرفى المغاير، فيعاد صياغته، ليتسق إلى حد كبير مع صوت دال عربى آخر هو (الاسترجاع)[١٠١]، ومن خلال رحلة قصيرة فى ذاكرة التواطؤ والشيوع أمكنه أن يفرض نفسه فرضا معياريا تاما لاحتواء التصور الغربى أو الأجنبى ذاته كما وقع فى حقله المعرفى الأول.

من ثم كانت هذه المجادلة حالة صحية تمثل جهاز الحماية والمناعة والانتقاء، ضد كل ما يتأتى من خارج الحقل المعرفى المتخصص، وعلى الرغم من ذلك، فإن بعض المصطلحات قد تتسلل خلسة، أو دون وعى ممن وقعوا عليها، أو افتراضا منهم جانبه الصواب، أوثقة فى ضرورة امتداد التواطؤ والشيوع فى حقل النقد الأدبى لما هو خارجه من حقول معرفية أخرى، وكأن ذلك صار مسوغا لاشتمال مصطلحات هذه الحقول ضمن نظرية المعرفة عموماً، لتكون النتيجة

الطبيعية لذلك مصطلحا غريبا عن حقل التداول يمثل قدرا ما من الانغلاق المفهومي، وحجب الرؤية، وانقطاع التواصل.

نحن إذن أمام قضية غربة واغتراب، شقها الأول ينصب على ذاتية الوضع أو الشارع الأول، والثاني يتأتى نتيجة اغتراب المصطلح فى حقل معرفى آخر غير الذى وضع فيه، وعليه فسوف نرحل أولاً مع ذلك الشق الأول فى غير ما تجاوز الذاتية إلى اتباع الأسس الوضعية والمعيارية الصحيحة، إلى ما انحصر وانكفأ على ذاته ولم يبرح وضعيته الأولى، شكاً فى مصداقيته، أو مخالفة لبعض أسس الوضع، أو انتظارا لمن يجليه، أو إحساسا بعدم تجاوزه منهج التحليل عند شارعه الأول.

ولا شك أن حقل المعرفة النقدية قد وقع فى آونته الأخيرة على وفرة مصطلحية تجاوزت ما وقع عليه فى عصور سالفة، وقلما تقرأ عملا نقديا دونما الوقوع على مصطلح جديد، حتى أنه إذا ما وقعت أحكامنا الآن على غريب اليوم ظننا أنه قد يكون مألوف الغد؛ مالم تكن مسألة الغربة فى جوهرها مسألة نسبية، إلا أن ما يمكن أن نتفق عليه هو أن الحقل المعرفى للنقد الأدبى – اتساقا مع علمية النقد – فى حاجة ماسة لتقنية التوجه المصطلحى، التى تتواءم مع التقنية الجديدة لاحتواء المعرفة، وضرورة تفعيلها حسبما انتهت إليه النظرية الأدبية، وحتى إذا ما وقعنا على (علم النص) وجدنا تجديدا هائلا فى معجم مصطلحاته، فضلا عما استجد وفق ما عرضت له من نماذج نظرية المصطلح النقدى، تسير فى ركاب الضرورة الحتمية للتواصل بين القديم والجديد اعلاء من شأن التحديد الدقيق للموقف العلمى، وما اشتمله من تغيرات معرفية وإجرائية[١٠٢].

وكون المصطلح يئول إلى طبيعة علائقية بين علمية النقد وذاتية الأدب؛ فإنه يرتبط فى نشأته بفردية نسبية تعول على الشارع الأول مسئولية الطرح المعيارى على نحو ما يعزى مصطلح (المعاظلة) إلى (عمر بن الخطاب) [١٠٣]، و(سياق الموقف) إلى (مالينكوسى)، و(رؤية العالم) إلى (جولدمان)، وهكذا كان شأن المصطلح دائماً وأبداً.ثم يبقى بعد ذلك الأمر على علتهفى منحى الوصيلة أو القطيعة فى حقل التداول، ليرتبط بدرجة أعم بمستخدميه ومدى التطابق والتكامل بينهم فيما يرد إلى ترسيخ التواطؤ والشيوع[١٠٤].

ما عدا ذلك؛ فإن المصطلح ينحصر فى دائرة الخصوص، خاصة إذا ملغم التصور، أو تداخل على غير بينة مع تصورات مصطلحات أخرى، وهذه الظاهرة

تتجلى بشكل أو بآخر مثلما وقعت على التوسع فى مفاهيم (فرويـد) بشـكل إعـادة صياغتها، لتمر بتغيرات حادة فى مدلولاتها، وتتغير سياقاتها الفكرية، عند (لاكـان)، حتى أصبحت هذه المصطلحات مجرد تحركات فكريـة لا تكـاد ترتبـط بمركـز ثابت(١٠٥) ولنا أن نجوب مثل هذه الأجواء، إلى ما يمكن أن يصل إلى هذه الدرجـة، أو يقع على درجة أقل، حين جلاء البينة، أو يتجاوزها إلى مالم يستقر بعد، مثـل : البياض الدلالى، وأنا فورا، والانصباب، والمولد، وبيوريتانية.

– البياض الدلالى Semantic whiter :

وقع هذا المصطلح فى كتابات (صلاح فضل) دون دالـه الأجنبـى، ورده إلى الدوال الفارغة المرجأة، مثـل أسـماء الشـخصيات الروائيـة، نقـلا عـن (جريماس)، واتكاء على أن هذه الدوال تتشكل بطريقـة مطـردة عـبر إشـارات تصويرية متتابعة تسبح على طول النص ولا تكتمل صورتها إلا فى آخر صفحـة، وذلك بفضل تذكر القارى، وحينئذ يتم استعراض هذه الإشـارات لمعرفـة مـدى تماسكها بأثر رجعى(١٠٦).

والصوت الدال قد يصير رديفاً للدوال الفارغة، أو الإشـارة العائمـة، أو اللامعنى، أو الكتابة فى درجة الصفر، ومن ثم فإن الحاجة واقعة على اضطـراب فى الحقل المعرفى والحضارى الذى سبق وقالها فيه (بارت) بصـوت دال آخـر، يتسق إلى حد أكبر مع تجلية التصور؛ لا شتماله به نظرية متكاملة مع كـل مـن (دريدا) و(لاكان)، هى نظرية (التفكيكية)، ليبقى مصطلح (جريماس) على غربـة ذاتية فى وضعه، أما قصوره على حالة فردية للتصور كما وقع فى سياق (صـلاح فضل) فإن ذلك بالرغم من اتساقه السياقى لا يمكنه أن يتجاوز تلـك الخصوصـة دون أن يتماهى عند حدود مصطلح (بارت)، ولعل ذلـك مـا دفـع بمشـروعية الصوت الدال فى تصور محدد فى حد المنع، إلا أنه لا يرقى إلى حد الجمع، ذلـك الذى ينهض بالمصطلح للدخول إلى معترك التداول على قدر ما من التجريدية.

وثمة فرق جوهرى آخر، هو أن الدوال الفارغة أو الكتابـة فـى درجـة الصفر تعنى بالتصور على كونه البؤرة التى تفجر دلالة مطلقة غير مقيدة؛ بينمـا (البياض الدلالى) يمثل الجانب السلبى الضدى الذى يرجىء تقييد الدلالة إلى أقـل درجة ممكنة وعلى هذا الأساس يمكن أن نتقبل المصطلح.

- أنا فورا Anaphora :

هذا المصطلح لما يزل يبحث عن صوت دال عربى فى مقـابل الصـوت الدال الأجنبى حال قول (صلاح فضل) عنه "وهناك تقنية بلاغية هامة، تسمى فـى النقد الغربى (أنا فورا) ولا يوجد لها مقابل اصطلاحى عندنا"، ثم يقـع التصـور لديه على عنايته بتكرار كلمة أو عبارة أوائل الجمل أو الفقرات، وذلك مـا جعلـه يترجمه إلى (تقفية البدايات)، ثم يورد لنا شاهدا تطبيقيا على ذلك من (الأيام) لـ (طه حسين) إذ يقول "تذكرت تلك الصورة المخيفة" "تذكـرت فولتـير" "تذكـرت وتساءلت" "تذكرت وردة؛ الكلبة الجعارية" "وأتذكر"[١٠٧]. وواضح أن هـذا مجـرد تكرار لبدايات الجمل بلازمة ثابته هى فى واقع الأمر (لازمة صـدارة)، كمـا أن المصطلح فى الأصل كان قد سبق إليه (مجدى وهبة) فـى نقلـه إلـى العربيـة، وترجمة إلى (تكرار الصدارة)[١٠٨].

وبالرغم من وقوع المصطلح متفردا فى المجال التطبيقى – فـى شـريحة البحث– فإنك تخاله مصطلحا ذاتياً، فقط، لافتقاده أثناء الطرح أساسا مـن أسـس الاصطلاح الذى لايجب السابق عن اللاحق كلية، وتلك آليـة وارد حدوثـها، لأن الشارع فى النهاية يصبح محل ارتكاس للخطأ الشخصى؛ مالم تكن هنـاك تقنيـة علمية لاحتواء المصطلحات وتصوراتها، يقوم عليها المتخصصون لإجلاء منحـى التغاير فى الحقول المعرفية أولاً بأول، ثم يستوجب الأمر كذلك؛ إصـدار دوريـة سنوية عالمية، تعنى بالأمر ذاته، علها تستقر الأمور!

والتصور يقع عند (مجدى وهبة) على اتساق تام مع (صلاح فضل) حيـث يعنى "بتكرار الكلمة أو العبارة الأولى فى أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغـى، مثال ذلك الحديث الشريف : "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومـن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخـر فليقل خيرا أو ليصمت"[١٠٩].

والواقع، فإن الظاهرة ترتبط إلى حد كبير بمنحـى بلاغـى، والأصـوات الدالة العربية البديلة قد لا تكون إلا وصفا غـير معيـارى، أو حكمـى، فتكـرار البدايات مجرد وصف إجرائى، وعندما يقع عند (طه حسين) على تعاقب صـور التذكر؛ فإنه ينعكس دلاليا على وصف إيقاع السرد. وفى الحديث الشريف. توجـه بيانى يفيد محورية الإيمان وتنوع السلوك على أعرافها، وكأن الإيمان هـو ذلـك الجذر القوى الذى يطرح هذه الثمار وكلاهما مطمح بلاغى، غير أننـا يمكـن أن

نقع على تكرارية سلبية للصدارة قد لا تحقق ذلك المنحى البلاغى؛ بل قد تكون أحيانا نوعا من الركالة، فهل يكون لها التصور ذاته الذى يقع على انا فوراً Anaphora الذى هو فى الأساس تقنية بلاغية ؟! إن مثل هذا الخروج عن التصور قد تشمله ترجمتنا (تكرار الصدارة) أو (لازمة الصدارة)، باعتبار اللازمة تكراراً فى كل الأحوال بالرغم من وقوعها على المفرد.

بيد أن الصوت الدال (أنا فورا) أو (أنافور) كمطمح بلاغى سوف يكون أكثر مصداقية فى احتواء التصور وأكثر قدرة على طواعية النسب إلى (أنا فورى) و(أنا فورية)، علاوة على كونه لفظا واحداً لا لفظين كما قد تقع كل الترجمات العربية التى سوف تبقى على ما للظاهرة من تجلى فى تصور الإشارة اللغوية لكلمة (لازمة) أو (تكرار) مالم توقعها الإضافة فى مجال المصطلح. ذلك فضلاً عن وقوع مصطلح (التكرار) على عناية التصور الإيقاعى فى (الشعرية) و(البنيوية) و(التفكيكية)[110]، و(التكرارية) على ما يماهى بها (دريدا) الحدود بين النصوص[111]،و(التكرار Repetition) كظاهرة لغوية[112]؛ فى غير ذات الموضع.

– الانصباب Poureness :

يقع عند (ريفاتير) ونقله إلى العربية عنه (صلاح فضل)، دون داله الأجنبى، ضمن آلية التحليل الأسلوبى، حيث تتجمع العناصر الناتجة عن الإجراءات الأسلوبية حتى تعتمد التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، لتتركز وتتراكم هذه العناصر فى نقطة محددة يخرج عنها كل إجراء أسلوبى مستقلا ظاهريا، غير أنه يرتبط ببنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التى تصب فيها جميع الإجراءات. أى أن ذلك (الانصباب) يمكن أن يمثل السياق الدلالى الذى يقيد معانى النص ويبين قصد المؤلف، كما أنه يعتبر الإجراء الوحيد – تقريبا – الذى لا خلاف على حدوثه بطريقة واعية من المؤلف[113].

ولماتزل الهوة واسعة بين التنظير والتطبيق، خاصة وأن آلية إنتاج ذلك (الانصباب) قد تنصرف إلى قدرما من التعسفية التى تصاحب الفرض النظرى المسبق على أى تحليل إجرائى تطبيقى، وإذا ما أدركنا حرص (الأسلوبية) على البحث فى تقنية القائل؛ تجلى (الانصباب) كغاية نبيلة يطمح إلى تحقيقها كل تحليل أسلوبى، وذلك على العكس مما يقع فى نظرية (البنيوية) وما بعدها، وهنا يرتبط

المصطلح بتوجه النظرية التى ينشط من خلالها؛ حتى يظل فى طلاوة الحضـــور، أو يتراجع خلف غشاوة الاضمحلال، فيبدو طريحا على فراش غربة المفهوم.

- المولد Matrix :

•عن (ريفاتير) أيضا نقلته إلى العربية بالترجمة (فريـــال جبـــورى) حتـــى انحصرت الغربة فى الدال العربى المترجم، ويتأتى المصطلح عن إطلاقـــه علـــى النص فى بكارته الأولى التى تستجمع قوى البنية النحوية واللغوية فى أشد تكثيـــف لها، ليصبح (المولد) مفهوما تجريديا ليس إلا التحقق النحوى واللغوى للبنية، وهـــو يمكن تكثيفة فى النص ضمن عملية (التبئير) إلى كلمة واحدة لا تظهر فى النـــص، وتتحقق عبر صيغ متتالية(١١٤).

والنص الإبداعى فى واقع الأمر ما هو إلا استنفاد لأقصى قدر ممكن مـــن امكانيات النسق، أو من كل الصيغ الممكنة للمولد، "فالنص يتصرف بما يشبه حالـــة الاضطراب العصبى المعروف بالعصاب Neurosis، فعند كبت المولد يقوم النقـــل Displacement بإنتاج صيغ متعددة فى النص، كما فى الأغراض المكبوتة التـــى تظهر فى أماكن أخرى من الجسد"(١١٥)، ولنتأمل ذلك النص الأخير والنـــص ذاتـــه عن (ريفاتير) فى سياق ترجمة أخرى تقول "ذلـــك أن النـــواة الدلاليـــة -كعلامـــة المرض العصبى - يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر فى مواطـــن أخـــرى مـــن النص انفجار البركان، فتخرج فى أشكال علامات أخرى أو فى أشكال مرادفـــات أو ما كان من قبيلها"، والنص الثانى فى ترجمة (محمد الهادى الطرابلســـى) (١١٦)، فليس (المولد) إذن سوى النواة الدلالية، وهذا، وتلك، لم يكن غير نـــواة المرجـــع النصى عند (سوسير) (١١٧).

وهذا، وتلك، وهذه، ليسوا غير (الرحـــم) أو (البنيـــة الأم) Matrix عنـــد (صلاح فضل)(١١٨)، إن هى إذن إلا أسماء، وإن كان ثمة ألفة قد وقعت على نـــواة المرجع النصى فى أصلها (السوسيرى) فإن ثمة غربة واقعة بالتأكيد فى مثل هـــذه الأصوات الضالة، وإن اتسقت مع سياق الترجمة. ولم تكن (نواة المرجع النصـــى) بأقل قدرة على احتواء التصور عن مرادفاتها؛ وإن ظلت فى حاجة إلى احتوائـــــها ضمن قضية (اختلاف الصوت الدال على تصور أوحد) بقدر حاجتها إلى الوقـــوع على دال لفظى واحد ما أمكن ذلك، وهنا يصبـــح (المولـــد) بترجمتـــه الســـياقية والمعرفية أولى هذه الأصوات الدالة لتبنى التصور، ولعله يقع فى ألفـــة التواطـــؤ والشيوع فيما بعد.

– بيوريتانى (متزمت) Puritan :

هذا المصطلح يعانى غربة شديدة فى قول (إدوار الخراط) "القيمة الشـــعرية أساسية هنا، وقيمة التكثيف، أو الصفاء، أو بيوريتانية النص، تظهره وتقطره، هـــى التى تحتل المكانة الأولى، وقد كانت هذه القيم موجودة أو كامنة فى تيارات معينــــة من التيارات المنضوية تحت مظلة شاملة أســـميتها (الحساســية الجديـــدة)" [١١٩]. ومسألة التسمية هذه وقعت ايضاً عند (عبد القادر القط) قبل قول (الخراط) بأربعـــة أعوام[١٢٠]، وقد لاتربأ إلى حد الخلاف، بينما (بيوريتانية) هــذه تــرد فــى ســياق تغايرت فيه دلالتها عن الدلالة المصطلحية، ولعله الربط على الصوت الـــدال فـــى الإنجليزية على إطلاقه أو سياق الإشارة اللغوية؛ بيد أن لفظ Puritan هـــو لفـــظ مصطلحى له تصوره الذى ينشط فى دائرة المجـــرد منذالقـــرن الســـادس عشـــر، وترجمته (متزمت)، وهو (صفة لمن يتشدد فى التزام تعاليم الدين كما فهمها الســلف من غير التجاء الى التجديد والتأويل فيها"[١٢١]، فكيف بها تكون تصـــورا ينـــاهض ذلك تماماً أويقع على الضد إن كان ذلك مجال سياقه.

ويمكن أن نحيلها إلى (الصفائية Purism) مع اختلاف النسب فى الصـــوت الدال، وقد يكون ذلك ما يعنية (الخراط) بانتماء (الصفائية Purism) إلـــى كونـــها "نزعة لدى كل من يهتم بالكتابة والكلام نحو التزام الدقة والصحـــــة فـــى التعبـــير حسبما تقرره قواعد الكلام المتواضع عليها فى لغة ما"[١٢٢]. وتلك آفة جديـــدة مـــن آفات التوجه المصطلحى نحو علمية النقد دون وعى معرفى، وهو ما يـــؤدى إلـــى غربة ذاتية المفهوم بالطبع، غير أنها تنبنى هنا على مغالطة خلط الإشارة اللغويـــة بالمصطلح، بقصد أو غير قصد؛ تقلق ما شاع واستقر.

أما غربة بيئة الاغتراب فهى ناتجه عن إعمال المصطلح فى غـــير حقلـــه المعرفى، ومالم يكن الشروع فى النقل مصحوبا بتجلية التصور فى حقلـــه الجديـــد؛ فإن الغربة سوف تصاحب المصطلح حتى تصير عائقا فى سبيل التلقى.

وكنتيجة طبيعية لـــ (الحتمية) التى تجلب للأدب عناصر خارجة عنه، كمـــا يأتى (المجتمع) عند (جامبيا تستافيكو) و (العصر) عند مدام (دوستال)، و(الجنـــس) عند (هيبوليت تين) و(القاعدة الاقتصادية) فى البنية الفوقية والفكرية التـــى وقعـــت على الرفض عند (كارل ماركس) واستبدلها بحتمية أخرى تتمركز فى تغيير البنيـــة التحتية الاقتصادية والاجتماعية، إلى أن تطورت هذه (الجتمية) إلى محاور متعـــددة اعتمدت علاقات السببية الصانعة لها؛ فتح الباب على مصراعيه للعديد من المنـــاهج

والنظريات النقدية مثل (البنيوية) وما بعدها[١٢٣].

ولاشك أن هذه (الحتمية) تستقطب من حقول معرفيـــة معينـــة مـــا لـــهذه النظرية من توابع معرفية مصطلحية، وكذلك ما استحدثته علاقات الســـببية حتـــى أصبحت منظومة المعرفة شبكة اتصال حيوية موحدة، وتمثلها الأدب بقدرته الفـــذة كوسيلة اتصال، وكنافذة أطلت منها هذه الحقول المعرفية على أعلى قدر ممكن مـــن التواطؤ والشيوع.

هذا بالإضافة إلى أن اتساق المنظومة المصطلحية، فـــى أى نظريـــة فـــى حقول معرفية مختلفة؛ تتواصل فى دائرة المجرد باشتمالها المنحى الفكرى والثقـــافى المطلق؛ يصبح قيام المصطلح فيها قياما مستقلاً بذاته استقلالا كليا يتجـــاوز حقلـــه المعرفى إلى أى حقول أخرى. بيد أن بعض المصطلحات لم تكن قد وصلت إلـــى ذلك القدر من الرسوخ الذى يؤهلها لتحقيق ذلك دون أن تصاحبها غربة، مثل :

الطوطميـــة، والنرفانـــا، والكلبيـــة، والأنطولوجيـــا، والأثـــر التغريبـــى، والكيوتيكا.

- الطوطمية Totemism :

مصطلح نشأ فى حضن الدراسات الأنثروبولوجية، والطوطم "مجموعة مـن الأشياء المادية ينظر إليها الرجل البدائى فى احترام وخشوع دون أن يكون هنـــاك سبب معقول لذلك. ويعتقد الناس فى القبائل الطوطمية أنهم ينحـــدرون عـــن ذلـــك الطوطم كما تسمى القبيلة باسمه أى أن الطوطم عندهم هو رمـــز لـــلأب أو الجـــد وبديل عنه"[١٢٤]، ويعتقد (دوركايم) أن الطوطمية كانت شكلاً بدائياً للدين، وكـــانت عاملا هاما فى تنمية التماسك الدينى والاجتماعى فى المجتمعات الأولى[١٢٥].

وحين وقع ذلك المصطلح فى حقل الأدب وجدنا (جابر عصفور) يحـــاول إجلاء تصوره بقوله إنه "نوع من الحيوان أو النبات، أو جزء من حيوان أو نبـات، أو موضوع طبيعى، أو ظاهرة أو رمز لكل ذلـــك، يمثـــل الصفـــات لجماعـــة أو (جماعات) بشرية تعيش فى مجتمع معين"[١٢٦].

وواضح إلى أى مدى يمكن أن تصل غربة التصور عن الأصـــل، فقـــط، لمجرد إهمال جوهر التصور المبنى على عقيدة معينة اجتمعـــت عليـــها جماعـــة بشرية معينة؛ حتى أصبحت شعارا لهم، وانعكست بالضرورة على سلوكهم.

ويتأتى ذلك بقدر أكثر يقينا عند (دان سبيربر) فى رعايته الطوطمية علـــى

كونها "الاعتقاد بوجود علاقة خاصة بين حيوان أو نبت (يطلق عليه أو عليها اسم الطوطم) من ناحية وجماعة بشرية أو فرد من ناحية أخرى، وجود محرمات في علاقات الناس بطوطمهم، طقوس محددة، الاعتقاد أحيانا بأن الطوطم هو الجد الأعظم للجماعة، التزاوج الطوطمي من خارج الجماعة، إلخ"[١٢٧].

ولولا جلاء التصور على هذا النحو؛ ما استطعنا بأي حال من الأحوال فهم مقولة (أرتو) "إن الطوطمية هي كالممثل لأنها تتحرك، وهي قد جعلت للممثلين؛ وكل ثقافة حقيقية تعتمد الوسائل البربرية للطوطمية إني أرغب في عبادة الحياة البرية، أي تلك الحياة التلقائية كلها"[١٢٨]، وذلك بالرغم من استخدام المصطلح على سبيل الإيماء إلى الحياة البدائية دونما أدنى علاقة بين ذلك التصور سوى ما حباها من عقيدة سلوكية للجماعات الطوطمية على بداءتها وتلقائيتها كطموح يتمنى أن يخلص إليه الممثلون على المسرح.

– النرفانا Nirvana :

يقع المصطلح في حقل المعرفة الفلسفي، وعلم النفس، معنيا بالديانة البوذية حال الوصول فيها إلى الانفصال التام بين الروح والجسد، وقتل شهوات النفس بمراعاة المفاهيم الدينية والاتصال الشخصي بالقوى الإلهية، وتمثل هروبا دنيويا بالرغم من استمرار حياة الفرد، كما يقول (أحمد زكي بدوي)[١٢٩]. بينما يعتبرها (مصطفى سويف) أسمى المراتب التي يمكن أن يبلغها الفرد في ارتقائه الروحي، وفيها تمحى الفردية في اتحادها بالجوهر الميتافيزيقي للعالم، وتمحى كذلك مشاعر الألم والمعاناة والقلق وإن لم يمح الشعور نفسه، أي أنه يتعطل الشعور المادي، ويتجلى الشعور الروحي في متعة وجدانية تجب أي شعور آخر[١٣٠].

وأيا ما كانت هذه الحالة؛ فإن تصورها ينطلق بدرجة أشد نحو بيئة التصور في سياقها التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، أما ماعدا ذلك؛ فإن الأمر يستلزم حال وقوعها في الحقل المعرفي الأدبي قدرا مقدورا من الغربة لوقوعها على الإحلال والإزاحة لتصورات دينية مقاربة، يتمتع بها ذلك الحقل المعرفي، تواصلا مع ورده الأول من فيض التراث العربي الإسلامي؛ مثل مصطلح (الزهد) الذي يحقق التصور ذاته في نبعه اللغوي؛ فضلا عن حد المجاوزة في التصور المصطلحي الصوفي[١٣١].

وذلك ما جعل (شاكر عبد الحميد) يعتمد توثيق المنحى التاريخى ضمن السياق الأدبى لإجلاء الظاهرة، حال استعراضه دلالات الرقم (٧) عند (محمد عفيفى مطر) "ويشير هذا الرقم فى التراث البوذى أيضا إلى السنوات السبع التى قضاها بوذا قبل أن يصل إلى الإشراق والتنور والنرفانا (أعلى حالات السمو)..."[١٣٢]. وكأنها بذلك منزلة أو حالة من (الأحوال) التى تنصهر فى (الغنوصية) كمنهج تلفيقى بين الفلسفة والدين.

– الكلبية Cynism :

يقول (كمال أبو ديب) "يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز الذهنية التى تمتلك سمة أساسية هى البراعة والحذلقة وما يقترب من (الكلبية Cynism) فى مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط فى التراث الشعرى أو فى المثاقفة بمواقف وجودية عميقة أو تتوشح بالمقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة"[١٣٣].

ويطفو مصطلح (الكلبية) على السطح حاملاً غربة لمصطلح لم يألفه حقل المعرفة النقدى؛ بالرغم من شيوعه واستقراره فى حقل المعرفة الفلسفى، معنيا بالحركة الفلسفية التى بدأت فى النصف الثانى من القرن الرابع عشر قبل الميلاد، وغاية الحياة فى نظر هذه الحركة هى السعادة التى لا تتحقق إلا بالوفاق مع الطبيعة حياة تكتفى بذاتها لتكون قوام الفضيلة[١٣٤].

غير أن التصور لم يكن على كفايته بذلك لاحتواء فلسفة الحركة التى دأبت على احتقار العادات والثقافة، حتى كانت فضيلتهم فى الأساس انتهاكاً الفضيلة المجتمع، فاحتقروا قواعد السلوك المألوفة، "وترتبط النزعة الكلبية بنقص التطور الثقافى والأنانية والشك وغير ذلك من السمات السلبية"[١٣٥]، وكان أشهر فلاسفة الحركة (ديوجين الكلبى)، الذى ذهب لينشر الفضيلة ويسير فى الطرقات يحمل مصباحا فى الظهير باحثا عن أى إنسان يقدحه بلسانه اللاذع حتى لم يسلم منه كبير أو صغير، وصار يدعو إلى الزهد والتقشف وترويض الإرادة ومسايرة الطبيعة، وكانت تنصب أمثلته على الحيوانات خاصة (الكلب) لما رآه فيه من تحرر من الترف والعبودية ومواءمة الطبيعة[١٣٦].

هنا وحسب يمكن أن ندرك ألفة ما مع المصطلح الذى يحتم مرجعية التواصل بين الحقل المعرفى النقدى وشتى الحقول المعرفية الأخرى عامة؛ وما

يعنى فيها بالدراسات الإنسانية خاصة.

- إنية Ontology

أنطولوجيا Anthology :

فى (أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى)[١٣٧]، يعرض (رمضان بسطاويس) للتصور فى منحاه الفلسفى كما يجىء عن (أرسطو) على كونه (الوجود كما هو موجود)، حتى يستقر الأمر على مبحث الوجود فى دراسة الكائن فى ذاته مستقلاً عن أحواله وظواهره، بحثا عن الدليل الوجودى الذى هو "برهنة على وجود الله أساسها أن فكرة الألوهية فى كما لها المطلق واستغنائها عن غيرها تستلزم الوجود أصلاً"[١٣٨]. ومن هنا رجعت تجربة (محمد عفيفى مطر) إلى توجه (أنطولوجى) تجلى فى تجربة الجسد فى العالم ومدى علاقتها بالخلق والنشأة، بما يتسق إلى حد كبير مع التصور الفلسفى الذى يطرح مفهوما نقديا لابديل للتعبير عنه بغير ذات المصطلح، وكأنه العناق المعرفى الذى يستوى عليه التصور فى نفى الغربة عن المصطلح، الذى أوشك أن يكون من لحمة النقد؛ بل من حقله المعرفى المتخصص.

غير أن الصوت الدال العربى كان هو الآخر قد وقع على مقابلة دال انجليزى آخر هو (Anthology) ينشط فى حقل المعرفة النقدى على كونه (المقتطفات)، ويقصد بها مجموعة من المختارات الأدبية والشعرية[١٣٩]. ونقل المصطلح الفلسفى هنا يتطلب فصلا فى الصوت الدال بين الضم والفتح، لنفصل بين (أُنطولوجى) فى عنايته بالدليل الوجودى على الوجود، و(أَنطولوجى) فى عنايته بالمنتخبات الأدبية، ومن هذا المدخل يمكن أن تتسلل الغربة.

ويبدو أن القضية قد أثارت ذهن (المسدى) أيضاً، حتى استطاع أن يفصل بين الصوتين الدالين الإنجليزيين، ليقع (أنطولوجى Anthology) على الاشتقاق من كلمتين يونانيتين تدل الأول على (الزهرة) والثانية بمعنى اختار، لتصبح فى تركيب الجملة (انتقاء الأزهار) أو (المختارات) أو (المنتخبات). بينما الصوت الدال (أُنطولوجى) (Ontology) الواقع فى حقل العلوم الفلسفية يتأتى من كلمتين يونانيتين تدل الأولى على الكينونة (الوجود الكائن)، والثانية على الدرس والمعرفة، لتكون عنايتها بـ (علم الوجود)، "وقديما صاغ الفلاسفة لهذا المفهوم مصطلح (الإنية) انطلاقا من معنى إنّ – على حد عبارة أبى نصر الفارابى – الثبات والدوام

والكمال والوثاقة فى الوجود والعلم بالشئ؛ ولذلك تسمى الفلاسفة الوجـــود الكـــامل (إنية) الشئ وهو بعينه ماهيته"[140].

ولیتنا نتعلق فى رقاب أسلافنا ونحقق أساسا أولا من أســـس الاصطـــلاح باعتماد الصوت الدال (إنية) فى مقابل Ontology تفاديا للبس مع الصـــوت الـــدال المعزب عن Anthology، وهكذا شأن الحقل المعرفى للنقد الأدبى فى دأبـــه علـــى ضبط معاييره، وممارسة حقه المشروع فى ذلك.

– الأثر التغريبى Verfremdungs effekt :

بالرغم من فعالية ذلك المصطلح فى حقل المعرفة الأدبـــى، إلا أن الجـــذر الذى انطلق منه كان فى الأصل جذرا سياسيا، وهو ما يدعوه دوما للفعاليـــة مـــن خلاله، فيأتى إلى الحقل المعرفى النقدى مغتربا بتصوره السياسى، ومتضايفا علـــى تصوره الأدبى؛ الذى يقع عند (مجدى وهبة) على اعتباره منـــهجا فـــى المســـرح الملحمى يهدف إلى التغلب على الإيهام المسرحى الذى يجعل النظارة تتخيل أنـــها تشهد الواقع، حتى أن (وهبة) ترجمه إلى (التأثير الاغترابى) [141]، وكأنه التصـــور الضد الذى وقع عند (بريشت) فى حقل المعرفة السياسى كمصطلح سياسى، حتـــى قال عنه (فريدرك جيمسون) "إن القصد وراء الأثر التغريبى البريشتى هـــو قصـــد سياسى بالمعنى السائد للكلمة، إن القصد منه– كما أكد بريشت مرارا– هو إيقـــاظ وعيك بأن الموجودات والمؤسسات جميعا تعد نتاجا لعملية التغير، ومن ثم، فـــهى تكتسب أيضا سمة القابلية للتغير"[142].

فالمصطلح فى حقل المعرفة الأدبى يطمح إلى إزالة الغمة وكشف النقـــاب عن الغريب لكل أثر اغترابى، بينما فى حقل المعرفة السياسى يطمح إلى الفعاليـــة لتصور كون الثوابت ما هى إلا متغيرات قد نخدع بها. وعلى مـــا بينـــهما مـــن اختلاف فإن التصور يستوجب محو الغربة المصطلحية قبل تحديد وجودهـــا مـــن عدمه فى الغربة التصورية.

– الكيوتيكا Chaotics :

يقع هذا المصطلح ضمن حقل المعرفة الكيميائى كما جاء فى نظرية عـــالم الكيمياء (إيليا بريجوجين Ellya Prigogine) التى ترى أن الأنظمة الغنية بالطاقـــة المتاحة (أى تلك الأنظمة التـــى تفتقـــر إلـــى النظـــام

والتوازن) هى تلك الأنظمه التى تساعد على- ولا تعوق - إيجاد حالة من التطـور فى اتجاه أنظمه أخرى فرعية تتسم بدرجة عالية من التنظيم الذاتى ومـــن الغنـــى بالمعلومات"[١٤٣].

وتتجرد النظرية فى حقل المعرفة الأدبى على يد (مايكل فـــاندين هوفيـــل) إلى رؤيتها العلاقة بين النظام واللانظام فى تفاعلها الخصب أكثر مما ترى تضـــادا ثنائيا يقوم على التراتب، لتخلق بذلك نظاما جديداً يعتمد اللانظام واللامحدود الـــذى أصبح بالفعل تقنية فنية مغايرة يتحقق من خلالها التغاير والتجاوز الذى احتضنتـــه (الحداثة)، ليجد المصطلح بذلك أرضا خصبة للنشاط وفق تصوره الواقع فى حقـــل معرفى آخر؛ ريثما يستقر عليه التواطؤ والشيوع فى الحقل المعرفى الجديد.

والواقع أن الحصر المصطلحى لغربة ذاتية المفهوم وبيئة الاغتراب قـــد لا ينتهى، وهو بالرغم من ذلك ظاهرة صحية تفيد الحـــراك الدائـــم لتجديـــد الفكـــر، باستحداث مفاهيم جديدة، أو باحتواء مفاهيم سابقة، ليبقى هكذا الحال دون انقطـــاع أو توقف، لتحيا هذه الظاهرة، وتبقى القضية دائما وأبدا، مصاحبـــة لكـــل معرفـــة جديدة، وكل اكتشاف جديد، يسعى لأن يؤكد هوية الإنسان، ويؤكد وجوده الحيـــوى، فنحن على حياة ما دمنا على جدل، إلى إن يستقر ما يستوى على الثوابـــت فيلقـــى ويلاحقه غيره، وكأن الإنتاج المعرفى سلالات لا تنقطع.

ذلك هو المعترك الثقافى والبيئى، وتلك هى قضايـــاه؛ التـــى تحقـــق هـــى الأخرى تواصلا مع الأصل الجدلى للتواطؤ والشـــيوع، وتحقـــق فـــى الآن ذاتـــه تجليات تعانق علمية النقد مع ذاتية الأدب، حتى أصبحت قضايا المصطلح النقـــدى فى جوهرها قضايا حقل معرفى متخصص تأتى فعاليتها فى النقد العربـــى علـــى شاكلة ما يمكن أن تقع فيه فى أى لغة أخرى، على الرغم من احتفال ذلك الحقـــل بخصوصية شديدة إزاء المجادلة الأبدية بيـــن القديـــم والجديـــد، حتـــى وســـمته بخصوصية معرفية إزاء بعض القضايا المعلقة فى أعناق هذه المجادلـــة، وأمكـــن ذلك الحقل بذلك أن يقدم ما يعد إضافة خاصة لنظيره فـــى اللغـــات والحضـــارات الأخرى.

وتستوى بذلك قدر المستطاع تلك القضايا المرتبطة بالتواطؤ والشيوع مـــع نظائرها من قضايا نظرية المصطلح النقدى حسبما جاء تأصيلها النظرى، وحســبما غامرت نحو تنقية أجواء ذلـــك الحقـــل المعرفـــى المتخصـــص التـــى اكتظـــت بالمغالطات، والتى قد لا تقع على كونها قصورا فى التصـــور، أو افتقـــادا للنـــهج

العلمى فى احتواء الرؤى؛ بقدر ما هى عليه من تمثل لحالة الـــهلع التـــى انتـــابت توجهاتنا النقدية فى مرحلة انعدام الوزن وعدم الاستقرار، التى صاحبت التغـــيرات الشاملة التى مر بها المجتمع العربى فى سنواته الخمسين الأخيرة، وأحدثت هـــزة قوية فى معاييرنا الثقافية.

وعلنا الآن نلتقط أنفاسنا لنعيد ترميم وصيانة ما قد تصدع منا، حال ركضنا خلـــف الثقافة العالمية دون روية أو تريث، وذلك فضلا عن أساس جوهـــرى تجلـــى فـــى معالجة قضايا نظرية المصطلح النقدى؛ على اعتبارها فى جـــل أحوالـــها قضايـــا عالمية عامة للحقل المعرفى المتخصص للنقد الأدبى.

١- معجم مصطلحات الأدب، ص٦٦ .
٢- انظر : الأسطورة والشعر العربى، أحمد شمس الدين الحجاجى، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٤٣ .
٣- انظر : مع معجم المصطلحات العربية، إبراهيم السامرائى، مجلة مجمع اللغة العربية، ج٦٩ نوفمبر سنة ١٩٩١، ص١٠ .
٤- انظر : مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص٤٩ .
٥- انظر : النص .. نحو قراءة نقدية إبداعيــــة، مجلــة فصــول م٥ ع١ ســنة ١٩٨٤، ص٢٠٠ .
٦- انظر : صانع الأسطورة، أحمد شمس الدين الحجاجى، مجلة ألف ع٣ ســنة ١٩٨٣، ص١٦.
٧- انظر : الشعر العربى المعاصر، دار العودة بيروت ســـنة ١٩٨١، ط٣، ص٢٢٣ - ٢٢٥ .
٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٣٣٨ .
٩- انظر : الأسطورة والشعر العربى، أحمد شمس الدين الحجاجى، مجلة فصــول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٤٢ .
١٠- انظر : الحب والأرض، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص١٤٥ .
١١- انظر : كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٩٨، ٩٩.
١٢- انظر : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى، مجلة فصــــول م٤ ع١ ســنة ١٩٨٣، ص٤٢.
١٣- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص١١٤ .
١٤- انظر : الشعر العربى المعاصر، ص٢٠١ - ٢٠٢ .
١٥- انظر : ADictionary of Literary Terms, P. 79.
١٦- انظر : الشعر العربى المعاصر، ص٢٢٤ .
١٧- انظر : المسرح المصرى القديم، مجلة الفصول م٢ ع٣ سنة ١٩٨٢، ص١٤ .
١٨- انظر : قراءة فى فكر طه حسين، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٨٣ .
١٩- انظر : أساطير، رولان بارت، ترجمة سيد عبد الخالق، ص٣٣ - ٣٦ .

٢٠- تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ص١٢٩ - ١٣٠ .

٢١- انظر : المثاقفة الإليوتية، خلدون الشمعة، مجلة فصـــول م١٥ ع٣ ســـنة ١٩٩٦، ص٩٦ .

٢٢- انظر : المناهج المبتورة فى قراءة التراث، محمد الناصر العجيمى، مجلـــة فصـــول م٩ ع٣،٤ سنة ١٩٩١، ص١١٠ - ١١٢ .

٢٣- الشعر العربى المعاصر، ص٢٢٣ .

٢٤- انظر : مقدمة فى نظرية الأدب، ص٢٨ - ٢٩ .

٢٥- دائرة الإبداع، ص١٢٤ .

٢٦- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص٨٢ .

٢٧- انظر : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ص١٧٢ - ١٧٤ .

٢٨- انظر فى ذلك : - المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصـــول م٧ ع٣،٤ ســـنة ١٩٨٧، ص١٣١ - ١٣٢ .

- من قضايا الأدب الحديث، محمـــد عنـــانى، ص٢٠ - ٢٥ .

٢٩- انظر : المفارقة، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ ســـنة ١٩٨٧، ص١٣٢ - ١٣٣ .

٣٠- انظر : المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى، مجلـــة ألـــف ع٤ ســـنة ١٩٨٤، ص٣٤ - ٣٦ .

٣١- انظر : تقنيات السرد الروائى، محمد صالح الشنطى، مجلة علامات ج٨ م٢ يونيـــة سنة ١٩٩٣، ص٢٧٦ - ٢٧٧ .

٣٢- انظر : اللغة والنقد الأدبى، مجلة فصول م٤ ع١ سنة ١٩٨٣، ص١٢٥ - ١٢٦ .

٣٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص٢٦ - ٢٨ .

٣٤- انظر : المفارقة الروائية، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣، ص١٥٧ .

٣٥- انظر : أساليب السرد فى الرواية العربية، ص٣٤ - ٣٦ .

٣٦- انظر : ظواهر تعبيرية فى شعر الحداثة، مجلـــة فصـــول م٨ ع٣،٤ ســـنة ١٩٨٩، ص٦٨ - ٧٠ .

٣٧- انظر : تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، محمد عبد المطلب، ص١٢٥ - ١٢٦.

٣٨- انظر : الشعر والموت فى زمن الاستلاب، مجلـــة فصـــول م٤ ع١ ســـنة ١٩٨٣، ٢٢٤.

٣٩- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P. 72.

٤٠- انظر : دائرة الإبداع، ص١٥٨ .

٤١- انظر : اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٠ .

٤٢- انظر : الأصول، ص٣٣٨ - ٣٣٩ .

٤٣- انظر :اللغة بين المعيارية والوصفية، ص٨٨ .

٤٤- الأصول، ص٣٣٩ .

٤٥- المصطلح البلاغى، مجلة فصول م٧ ع٣،٤ سنة ١٩٨٧، ص٢٩ .

٤٦- السابق، ص٢٤ - ٢٥ .

٤٧- انظر : علم الأسلوب، ص١٨٣ .

٤٨- انظر : ADictionary of Linguistics And Phonetics, P.72.

٤٩- انظر : السابق، ص٧١ .

٥٠- انظر : النقد والحداثة، عبد السلام المسدى، ص٨ - ٩ .

٥١- انظر : الحداثة / السلطة / النص، مجلة فصول م٤ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٣٦ .

٥٢- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع٢٦، مارس سنة ١٩٩٤ ص٢٢٧ .

٥٣- انظر : من قضايا الأدب الحديث، ص١٤ - ١٥ .

٥٤- انظر : ADictionary of Literary Terms, p. 130.

٥٥- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، ص١٥٣ - ١٥٥ .

٥٦- انظر : السابق، ص٣٥ - ٣٦،٤٤ .

٥٧- انظر : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٥٥ - ٥٦ .

٥٨- انظر : الحداثة / السلطة / النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول م٤ ع٣ سة ١٩٨٤، ص٣٧

٥٩- انظر : السابق، ص٣٥ .

٦٠- انظر : الشاعر العربى المعاصر، صالح جواد الطعمة، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص١٣ - ١٥ .

٦١- عبد السلام المسدى، النقد والحداثة، ص٢٣ - ٢٤ .

٦٢- انظر : المذاهب الأدبية والنقدية، ص٧٣ .

٦٣- انظر : قراءة فى ملامح الحداثة، إدوار الخراط، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص ٥٧ .

٦٤- انظر : السابق.

٦٥- انظر : عناصر الحداثة، فرودس البهنساوى، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص ١٣١ .

٦٦- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص٣٢٨ .

٦٧- انظر : اعتبارات نظرية، محمد برادة، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص١٣ .

٦٨- انظر : معنى الحداثة فى الشعر، جابر عصفور، مجلة فصول م٤ ع٤ سـنة ١٩٨٤، ص ٣٦ - ٣٧

٦٩- انظر السابق.

٧٠- كشاف اصطلاحات الفنون، المجلد الأول، ص١٢ .

٧١- اللسان : مادة (حدث).

٧٢- انظر : تجليات الحداثة، محمد عبد المطلب، مجلة فصـول م٤ ع٣ سـنة ١٩٨٤، ص٦٤ .

٧٣- انظر : معنى الحداثة فى الشعر العربى،جابر عصفور، مجلة فصول م٤ ع٤ سـنة ١٩٨٤، ص٣٥

٧٤- انظر : ما بعد القراءة الأولى، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤، ص٨٠ .

٧٥- النقد والحداثة، ص١١ .

٧٦- انظر : السابق، ص١٠ .

٧٧- انظر : مدخل إلى ما بعد الحداثة، أندريـاس هويسـن، ترجمـة أحمـد حسـان، ص ٢٢٧ - ٢٢٨ .

٧٨- انظر : ما بعد الحداثة، مارجريت روز، ترجمة أحمد الشامى، ص١٤ - ١٥ .

٧٩- انظر : Dictionary of Art Terms, P. 150.

٨٠- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، ص١٠٩ .

٨١- انظر : الحداثة فى الشعر والجمهور، جبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصـول م١٥ ع٢ سنة ١٩٩٦، ص١٢ .

٨٢- انظر : الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول م٤ ع٣ سنة ١٩٨٤، ص٢٦ .

٨٣- انظر : حداثة النص الشـعرى القديـم، مجلـة فصـول م٨ ع٣،٤ سـنة ١٩٨٩، ص ١٢ - ١٣ .

٨٤- انظر : تجليات الحداثة، مجلة فصول م١٢ ع١ سنة ١٩٩٣، ص٣٠٩ .

٨٥- انظر : الخلاص بالجسد، مجلة فصول م١١ ع١ سنة ١٩٩٢، ص٣٤ .

٨٦- انظر : دائرة الإبداع، ص١٣٥ .

٨٧- انظر : إضاءات، جابر عصفور، ص٢٠١ .

٨٨- انظر : خصوصية الرؤيا والتشكيل، محمد صالح الشنطى، مجلة فصـول م٧ ع١،٢ سنة ١٩٨٧، ص١٤٣ .

٨٩- انظر : نقاد الحداثة، ص٤٥ .

٩٠- انظر فى ذلك : النقد والحداثة، عبد السلام المسدى، دار أمية تونـس سـنة ١٩٨٩، ط٢ .

٩١- انظر : قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفاق الترجمة ع٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦، ص ٢٦ - ٢٧

٩٢- انظر : السرائر والمكامن عند منتصر القفاش، إدوار الخراط، مجلة فصول م١٢ ع٣ سنة ١٩٩٣، ص٣٣٦ - ٣٣٧ .

٩٣- انظر : قصيدة النثر، ص١٩ .

٩٤- انظر : السابق، ص ١١ - ١٣ .

٩٥- ت.إس.إليوت، نثر ونظم (وثائق)، مجلة فصول م٤ ع٢ سنة ١٩٨٤، ص٢٧٣ - ٢٧٦.

٩٦- انظر : قصيدة النثر، ص١١٩ - ١٢٠ .

٩٧- سوزان برنار، السابق، ص١٨-١٩ .

٩٨- انظر : قصيدة النثر، حاتم الصكر، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص٧٨ .

٩٩- انظر : أساليب الشعرية المعاصرة، ص٣٦ - ٣٧ .

١٠٠- صلاح فضل، السابق، ص٤٣٣ - ٤٣٤ .

١٠١- انظر : فوضى النظام، أشرف عطية هاشم، مجلة فصول م١١ ع٤ سنة ١٩٩٣ ، ص ٢٨٨.

١٠٢- انظر : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ١٣٣ .

١٠٣- انظر : جدلية المصطلح الأدبي، عز الدين إسماعيل، مجلة علامات ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣ ، ص ١١٩ .

١٠٤- انظر : السابق، ص ١٢٥ .

١٠٥- انظر : البنيوية وما بعدها - جون ستروك ، مالكولم بوي، ص ١٦٦ .

١٠٦- انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، ص ١٠٧ .

١٠٧- انظر : السابق، ص ١٠٤ .

١٠٨- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ١٦- ١٧ .

١٠٩- السابق .

١١٠- انظر : البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢١٦ - ٢٢٠ .

١١١- انظر : الخطيئة والتكفير، ص ٥٦ - ٥٧ .

١١٢- انظر : سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، محمد العبد، مجلة فصول م٧ ع١،٢ سنة ١٩٨٧ ، ص ١٠١ .

١١٣- انظر : علم الأسلوب ، ص ١٦٩ .

١١٤- انظر : مدخل إلى السميوطيقا، سميوطيقا الشعر - ما يكل ريفاتير، ترجمة فريال جبوري ، ص ٢٣٢ - ٢٣٣

١١٥- انظر : السابق .
١١٦- انظر : النص الأدبى وقضاياه، مجلة فصول م٥ ع١ سنة ١٩٨٤ ، ص ١٢٤ .
١١٧- انظر : السابق .
١١٨- انظر : إنتاج الدلالة الأدبية، ص ٤٥ .
١١٩- انظر : آليات السرد فى القصة القصيرة، مجلة فصول م٨ ع٣،٤ سنة ١٩٨٩، ص ١٣٢ .
١٢٠- انظر : افتتاحية، مجلة إبداع ع٤ س٣ إبريل سنة ١٩٨٥ ، ص ٥-٧ .
١٢١- مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٤٥٥ .
١٢٢- السابق، ص ٤٥٥ .
١٢٣- انظر : الواحد والمتعدد بين المجتمع والمسرح، سامح مهران، مجلة فصول م١٣ ع٤ سنة ١٩٩٥، ص ٧٥ - ٧٦ .
١٢٤- انظر : معجم الدراسات الإنسانية، ص ٣٦٢ .
١٢٥- انظر : السابق، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ .
١٢٦- انظر : عصر البنيوية - إديث كريزويل ، ترجمة (جابر عصفور)، ص ٤١٧ .
١٢٧- البنيوية وما بعدها - جون ستروك، ترجمة محمد عصفور ، ص ٤٤ - ٤٥ .
١٢٨- انظر : مسرح القسوة ، حفيظة عبد المنعم، مجلة فصول م٢ ع٣ سنة ١٩٨٢ ، ص ١٠٤ .
١٢٩- معجم الدراسات الإنسانية، ص ٢٥٤ .
١٣٠- الأسس النفسية للإبداع الفنى، ص ٣٧ .
١٣١- انظر : معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرازق الكاشانى، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار القاهرة سنة ١٩٩٢ ، ص ٢١٦ .
١٣٢- انظر : الحلم والكيمياء والكتابة، مجلة فصول م٧ ع١،٢ مارس سنة ١٩٨٧ ، ص ١٦٥ .
١٣٣- انظر : اللحظة الراهنة، مجلة فصول م١٥ ع٣ سنة ١٩٩٦، ص ١٥ .
١٣٤- انظر : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص ٩٤ .
١٣٥- فيليب جونسون، الحرية والانضباط، ترجمة شاكر عبد الحميد مجلة فصول م١٢ ع١ سنة ١٩٩٣، ص ٢٣٣ .
١٣٦- انظر : السابق.
١٣٧- انظر : مجلة ألف ، ع١١ سنة ١٩٩١ ، ص ١٠٤ - ١١٤ .
١٣٨- معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٦٨ .
١٣٩- انظر : السابق، ص ٢٠ .

١٤٠- المصطلح النقدى وآليات صياغته، مجلة علامات، ج٨ م٢ يونية سنة ١٩٩٣ ، ص ٨٤ - ٧٥

١٤١- انظر : معجم مصطلحات الأدب، ص ٥٩٥ .

١٤٢- نظريات القراءة والمشاهدة، سوزان بينيت، ترجمة سامح فكرى، مجلة فصول م١٣ ع٤ سنة ١٩٩٥، ص ١٢٤ - ١٢٥ .

١٤٣- انظر : المسرح التجريبى ومفهوم اللاتحدد، ما يكل فاندين هوفيل، ترجمة سامح فكرى، فصول م١٣ ع٤ سنة ١٩٩٥ ، ص ٥٨ .

المسارد

مسرد المصطلحات بالعربية مسرد المصطلحات بالإنجليزية مسرد تحليلى للمصطلحات مسرد تعانق المصطلح الأدبى مع مصطلحات الفنون

أولاً : مسرد المصطلحات بالعربية

المصطلح	الصفحة	المصطلح	الصفحة
الأثر التغريبي	٣٧٠	الدادية	١٩٢
الأدبية	٢٢٠	الدراما	٢٩٠
الأسطورة	٣٢٦	الدلالة المصاحبة	٧٥
الأسلوبية	٢١٠	رؤية العالم	٣٠٨
الإشارة	٨٩	الرمز	٩٥
الإشارة اللغوية	٩	الرمزية	١٨٦
الأقصوصة	٣١٢	الرواية	٣١٢
أنافورا	٣٦٢	الرومانسية	١٦٦
الانحراف	٣٠٤	السريالية	١٩٣
الانصباب	٣٦٤	سياق الموقف	٣٣٦
أنطولوجي	٣٦٩	الشاعرية	٢٨٦
إنية	٣٦٩	الشعرية	٢٨٦،٢٢٣
أيديولوجيم	١٢٦	الشفرة	١٠٤
أيقونة	٩٣	الشكلية	٢١٦
البرجماتية	٣٠٠	الصويت	١١٥
البنيوية	٢٢٩	الطبيعية	١٨٤
البياض الدلالي	٣٦٢	الطوطمية	٣٦٧
بيوريتاني	٣٦٥	الظواهرية	١٢٢
التأويلية	١٤٣	العلاماتية	٢٩٧،٢٤٢
التجانسية	١٢٦	العلامة	٧٧
التجربة	١٣٠	العمل	٢٦٧
التداولية	٣٠٠	القراءة	٢٨٢
التعبيرية	١٩٠	القصة	٣١٢
التفكيكية	٢٥٥	القصة القصيرة	٣١٢
التقنية	١٢٠	قصيدة النثر	٣٥٤
التناصية	٢٤٩	الكتابة	٢٨٢

تابع مسرد المصطلحات بالعربية

ثانياً : مسرد المصطلحات بالإنجليزية

تابع مسرد المصطلحات بالإنجليزية

ثالثا : مسرد تحليلى للمصطلحات☆

أنا فورا Anaphora

ظاهرة بلاغية تعنى بتكرار الصدارة فى تتابع الجمل، وقد تكون كلمة أو عبارة فى الشعر والنثر يتم تكرارها لغرض بلاغى.

أنطولوجى Anthology

الصوت الدال مشتق فى اليونانية من كلمتين، الأولى بمعنى (الزهرة) والثانية بمعنى (أختار) وفى مجملها تعنى (انتقاء الأزهار)، أو المختارات، أو المنتخبات الأدبية والشعرية.

الكيوتيكا Chaotics

مصطلح جاء إلى النقد الأدبى من حقل الكيمياء ضمن نظرية (إيليا بريجوجين Ellya Prigogine) ممثلا وجهة النظرية التى ترى العلاقة بين النظام واللانظام فى تفاعلها الخصب؛ أكثر مما ترى تضادا ثنائيا يقوم على التراتب.

الشفرة Cipher

ترادف Code فى الإنجليزية، وهى فى المستوى الأول عملية إحلال مدونة الاتصالات محل اللغة، وفى المستوى الثانى تقع فى العلوم الاجتماعية على كونها ملامح سلوكية ثابته تختلف من شخص لآخر، أما المستوى الثالث فيشمل تصورها تقنيات انحراف اللغة من اللغة العادية إلى اللغة الفنية الإبداعية، والتى تختلف من مبدع لآخر اختلافا غير نوعى داخل النوع الأدبى، وبين جنس أدبى وآخر، وقد تختلف عند المبدع الواحد فى مراحل زمنية متباينة، ثم إنها فى كل الأحوال تصبح الوحدة الفعالة فى تحديد الملامح الفنية للسياق، يفترض أن يتفق عليها كل من المبدع والمتلقى، وهى إن كانت ثابته كوسيلة اتصال فى المستويين الأول والثانى فهى فى المستوى الثالث تتمتع بقدر من المرونة يحقق الحراك السياقى للنصوص الأدبية فى أزمنة مختلفة.

الكلاسية Classicism

تنتمى إلى الإشارة اللغوية اليونانية (Classes) من حيث كونها وحدة متميزة (فى الجيش أو الأسطول)، أو طبقة الصفوة، أو فصل دراسى متميز، وهى فى كل

☆ ترد مرجعية هذا المسرد إلى ما سبق أن ورد ضمن القضايا.

الترتيب حسب وقوع الصوت الدال فى الاصل الأجنبى لاستقراره بدرجة أقوى.

الأحوال طبقة اجتماعية خاصة راقية، تجمع الملوك والأمــراء والنبــلاء، وتدخــل المجال المصطلحى على كونها عناية التصور بما يحقق أيديولوجية هذه الطبقة.
وقد أخرج المصطلح شطأه فى إيطاليا بدءا من القرن الخامس عشر أو ما يعــرف بعصر الانبعاث، محققا نظرية (المحاكاة) الأرسطية، ثم استغلظ واستوى على سـاقه فى بداية القرن التاسع عشر فى كل من إيطاليا وألمانيا وفرنسا وروســيا، وعــرف بالكلاسية المحدثة، واعتمدت الكلاسية الأولى والثانية الإعلاء من شــأن النمــوذج اليونانى وما كان عليه من أفكار جمالية عنــد كــل مــن أرســطو، وهــو راس، وكونتليان، ولونجنجوس. ثم يتجرد التصور المصطلحى حتى أصبحــت الكلاســية نمطا من أنماط السلوك الفنى تعتمد فى أصلها الفلســفى علــى نظريــة المحاكــاة، وتتمخص عن توجه اجتماعى يحترم إلى حد كبير سادته وصفوته، وتوجــه فنــى يحترم إلى حد أكبر ماضيه، وينحو منحى العقل باعتبــاره المفجــر الأول للعمــل الأدبى، فيجنح إلى النظام والموضوعية والتزام القواعد الموروثة.

الدلالة المصاحبة Connotation

نشاط للعلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنيــة بــأحد تصــورات اللفــظ دون التصور الشائع من جراء تجربة فردية أو جماعية للقارئ.

المضمون Content

هو نتاج السياق الدلالى للنص الذى يقع على الموضوع المنتخــب والمعــالج مــن خلال رؤية المبدع، فى البنيوية وما قبلها، ثم يصبح أحد تجليات (الأثر) فى ما بعــد البنيوية، إلا أنه فى جميع الأحوال يحال إلى الدلالة؛ خلاف (الموضوع) الذى يحــال إلى المعنى.

سياق الموقف Context of situation

مواءمة الملامح الخارجية للنص مع واقعته السياقية، مقاربة أو مجــاوزة للوحــدة مركز الاهتمام فى مستويات التحليل المختلفــة، اللغويــة، والصوتيــة، والنحويــة، والدلالية.

الكلبية Cynism

تعنى بالحركة الفلسفية التى بدأت فى النصف الثانى من القرن الرابع عشــر قبــل الميلاد، فى بحثها عن السعادة التى لا تتحقق إلا بالوفاق مع الطبيعة، ودأبــت هــذه الحركة على احتقار العادات والثقافة وقواعد السلوك المألوفة حتى كانت فضيلتــهم فى انتهاك فضائل المجتمع وكان أشهرهم (ديوجين الكلبى) الذى راح ينشر الفضيلــة

بالسير فى الطرقات حاملا مصباحا فى الظهيرة وكان لا يدع إنسانا دونما قدحه بلسانه اللاذع، وكان يدعو إلى الزهد والتقشف وترويض الإرادة ومسايرة الطبيعة ضاربا أمثلته بالحيوانات خاصة (الكلب) لما فيه من تحرر من الترف والعبودية ومواءمة الطبيعة كما يرى٠

الدادية Dadeism

يرد صوتها الدال إلى (دادا Dad, Dada) وتقال للأب تحببا بلغة الأطفال، وكأنها ترد الإنسان إلى عهد الطفولة، وتنهض كمذهب أدبى أسسه (تريستان تزارا Tristan tezara) فى زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦؛ على التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية فى التفكير والتعبير، حتى أصبحت تسخر من العقل قدر سخريتها من الوجدان وكل ما يتسق مع المنطق ويرسو على تقعيد أو معيار، لترمى إلى أنساق أشياء غير مترابطة وطراز عشوائى، أو كما يقول (فيليب سوبر) "ضع الألفاظ فى قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك" هكذا يكون الشعر الدادى٠

التفكيكية Deconstruction

هى الانحراف الأكبر فى مداخلات النقد الجديدة بفك الدوال عن المدلولات، وهى منهج قرائى يعتمد قراءة مزدوجة تصف الطرق التى توضع بها المقولات موضع التساؤل الدائم من ناحية، ومن ناحية أخرى تنتج مركبات جديدة تصبح هى الأخرى موضع تساؤل آخر وهكذا٠ وقد هاجمت التفكيكية الصرح الداخلى وكذلك الممارسة الخارجية المتمثلة فى الأشكال التاريخية والبنيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للنسق التربوى٠

وكانت البشارة على يد (دريدا) الذى أعلن فشل كل النظريات السابقة فى حل مشكلة الإحالة Refrence أى إحالة الدال لشىء ما خارجه، ليترتب على ذلك أن المعنى الأدبى لا يكون واحدا أو محددا أو واضحا لخضوعه لنوع من (الاختلاف) لا (التوافق)، و (التفكيك) لا التجميع، ويذهب (دريدا) إلى إبطال فكرة المركز، الذى كان محور البنية فى (البنيوية)، إلى مركز آخر متوهم وغير ثابت بين الشعور واللاشعور٠

وأصبحت الكتابة بادرة قول بالجمع بين القارئ والمبدع والنص من خلال الأثر، وصارت ممارسة وتطبيقا لانهائيا وعملا لا مركزيا لا نهاية له ولا ختام٠

الانحراف Deviation

كان للتصور جذوره العربية فى أى خروج بترخص عـــن المعياريـــة اللغويـــة، أو النحوية، أو البلاغية، وأعاد بعثه واكتشافه فى الخطاب النقدى المعاصر عالم اللغـــة الألمانى (سبتسر Spiyzer) الذى قام بدراسة العلاقة بين الانحراف اللغوى وأصلـــه السيكلوجى بغية الوصول إلى تفسير موحد لخصائص اللغة الأدبية، والانحراف هـــو الخروج عن العرف التقليدى للغة، ويندرج من اللغة العادية إلـــى اللغـــة الأدبيـــة، وداخل اللغة الأدبية بانحرافها عن التقليد السائد إلى أنظمة جديـــدة وهكـــذا، ليفتـــح (الانحراف) بذلك أفقا جديدا فى البحث عن المؤشرات الأسلوبية عامة، والفرق بينـــه وبين (الشفرة) هو أن الأخيرة حالة تقنية فى جميع المستويات تحدد بشيوعها ملامـــح السياق التى تعتمد العلاقة بين المبدع والمتلقـــى، بينمـــا يبقـــى (الانحـــراف) قيـــد الخصائص الأسلوبية التى تحدد ملامح الأسلوب المتمثلة عملية الإبداع فى علاقتـــها بالمنشئ وحسب.

الخطاب Discourse

تنتمى جذور المصطلح إلى العربية فى ارتكازه لـــدى (التـــهانوى) علـــى الخطب أو الحدث الواقع فيه التخاطب، وعلى الذاتية فيما أسماه (الكـــلام النفســـى)، وهاتان الركيزتان هما محور التصور فى الفكر البنيـــوى. ولأن (سوســـير) كـــان ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات) فقد فصلت البنيوية بين نظام هـــذه اللغة والحدث الخطابى الذى يتمخض عنه ذلك النظـــام، فوقعـــت ثنائيـــة اللغـــة / الخطاب، لتعنى (اللغة) بالمخزون الذهنى الـــذى تمتلكـــه الجماعـــة، بينمـــا يعنـــى (الخطاب) بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوى ليعبر عن فكرته.

الإشارة اللغوية Deixis

علامة صناعية اصطلاحية، تعتمد فيـــها العلاقـــة بيـــن الصـــوت الـــدال والصورة العينية على الاعتباطية النسبية، التى يتحقق من خلالها التحـــول الدلالـــى حتى تعددت تصوراتها، بينما تحفظ العلاقة بين الصوت الدال والصـــورة الذهنيـــة مرجعية هذه التصورات، لتعمل بها جميعا فى سياقات مختلفة ينتـــج عنـــها دلالات مختلفة.

الدراما Drama

تنتمى إلى الأصل اليونانى فى كتابات أرسطو، وتحمل فيه الإشارة اللغويـــة علـــى الفعل، أو الحركة، أو الحدث، أو التجسيد ، أو الصراع، ثم انتقل إلـــى الإنجليزيـــة

كمصطلح يعنى عند (كودن) أىعمل يقصد به أن يؤدى على خشبة المسرح عن طريق ممثلين، ثم استقر على كونه المسرحية، وشهد إضطرابا كبيرا بالتعريب الذى جر معه تصورات الإشارة اللغوية فى لغته الأصل، فوقع التداخل بين تصور المصطلح وتصورات الإشارة اللغوية حتى وصل بعضها إلى حد الشيوع مثل (الصراع)٠

الوجودية Existentialism

جاءت إلى الوجود حاملة المبادئ الفلسفية لـ(جان بول سارتر) فى العقد الخامس من هذا القرن، ومفادها النزعة التى تهتم بوجود الفرد بصفاته الجوهرية، بينما ترد الوجودية المسيحية إلى (سورن كيرك Sorn kierke) (١٨١٣ – ١٨٥٥) خاصة فى كتابه (خوف ونهاية Fear and Termbling) و (المرض حتى الموت Sickness unto Death)٠ وتستند الوجودية عند (سارتر) على أن الوجود المطلق يسبق الجوهر أو الوجود الفعلى، وكل شىء فى الوجود له صورة مثالية مجردة وسابقة على وجوده، ومعنى ذلك أن الإنسان مسلوب الإرادة، وهو مجرد مسخ لصورة سابقة عليه، وتطالبه بفعل الضد وتحقيق الجوهر من خلال العقل والتفكير، فوقع الوجوديون فى اعتبار القدر وهما،وردوه كلية إلى الجبرية، ورفضوا كل القيم والمثاليات السابقة، ودعوا إلى ضرورة صنع الوجود عن طريق الفرد الحر وخلق مجتمع مثالى على مسئولية الإنسان٠ أما الوجودية الدينية أو المسيحية فعادت مرة أخرى بعد الحرب العالمية الثانية على يد الفرنسى(جبريل مارسيل) حيث ترد جميع أفعال الإنسان فى هذا الوجود منذ نشأته إلى تنفيذ إرادة الله٠

التجربة Experience

مجموعة الدوافع التى تدخل فى تخليق النص ، بدءا بالتكوين الثقافى والوجدانى لدى المبدع، ومروا بالهزة الحاضرة، والتى تستدعى هذا التكوين وتشكله فى صياغات وتشكيلات فنية جديدة، وتتسع لتحتوى تصورات الموضوع والمضمون والمعنى من حيث ارتباط أيهم بالمبدع والهزة الأولى التى نخلت منه النص، على أن يكون التوجه الطبيعى لكشف أغوارها هو الرحلة عبر النص أيا ما كان التوجه المنهجى٠

التعبيرية Expressionism

ترد الاحتمالات باكورة استخدام هذا المصطلح إلى (فايو كسلز Vauxcells) عــام ١٩٠١، إلا أنه أصبح معنيا بتلك الحركة التى ظهرت فى ألمانيا (١٩٠٥)، وضمـت مجموعة من الرسامين تنحو منحى البعد عن تمثيل الحقيقة الخارجيـــة لتســتعيض عنها بعرض رؤيتهم الشخصية للعالم، ثم انتقل إلى ميدان الأدب عام ١٩١٤ علـــى يد النمساوى (هيرماندبار) معنيا بتطويع القواعد والعناصر المعيارية للكتابـــة مـــن أجل ملاءمة الغرض. ولعلها المحاولة الأولى التى بدأت عندها إرهاصات التحــول النقدى والإبداعى نحو العناية بالشكل والتقنية الأدبية فى الكتابة.

الشكلية Formalism

حركة أدبية ظهرت فى روسيا عام ١٩١٧ وقادها (فيكتور شكلوفسكى) و(زميــاتن)، وانحصرت رؤية الشكليين الروس فى أن قضية الفن الأدبى الأولى هى الأســلوب والتقنية، وأن التقنية ليست فقط هى الطريقة ولكنها أيضا موضوع الفن. وبـــالرغم من وقوع هذه الحركة على البطلان فى عشرينيات هذا القرن إلا أنها عاودت الكــرة فى أربعينياته لتصبح على مشارف نظرية جديدة سوف تنهمر بعدها حلقة متصلـــة من التصورات التى تنتقل من (العمل) إلى (النص)، ويبدأ الفكر النقدى فتـــح ســبل جديدة، بعدها استطاعت هذه (الشكلية) التركيز علـــى الملامـــح الممــيزة لــلأدب، والوسائل الفنية،وحيل الصنعة التى يختص بها.

التأويلية Hermeneutics

منهج قرائى يعتمد تجربة الذات والحواس فى (الظواهرية)، وينصب علــــى اللغـــة والتراكيب فى (البنيوية)، ثم يصير توجها فرديا فى قراءة النصوص المبتدعة فـــى إطار اللغة الطبيعية وفق منحى (العلاماتية)، ولنا أن نستنتج أن هذا التصور هو مـــا سوف يستقر فى القراءة التفكيكية على أصولها ومنهجها؛ ليغـــدو معنيـــا بالمبـــادئ المنهجية فى تأويل النصوص.

الأيقونة Icon

مثل، أو صورة مباشرة للشئ ومشابهة له، ليست فى حاجة إلـــى علاقـــة طبيعيـــة تربطها بالموضوع المشار إليه من قبيل التجاور كالمؤشر Index، ولا إلى علاقـــة تعسفية أو عرفية لمادى يدل على معنوى مثل الرمز Symbol، بينما هى علامــــة تعتمد على علاقة أساسها التشابه الظاهرى، وتحل محـــل الشـــىء المشـــابه، مثـــل صورة الشخص (الفوتوغرافية) أو المرسومة.

أيديولوجيم Ideologeme
أتت به إلى الساحة النقدية (جوليا كريستيفا) باعتباره وحدة واحدة تعنـــى بوظيفـة ربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلا) ببنى أخرى (خطاب العلم مثلا)، ليكون وحـدة جامعة يحيل إليها الفضاء النصى فى الممارسات الدلائلية، ويعنــى تلـك الوظيفـة للتداخل النصى التى يمكن تراءتها (ماديا) على مختلف مستويات كل نــص تمتـد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية، شأن (رحلة المعـراج) فى قصيدة (قراءة) لـ (محمد عفيفى مطر)٠

المؤشر Index
هو كما تقول (سيزا قاسم) إقامة علاقة سببية بين واقعة لغوية أوحدث لغوى وبيـن شيء تدل عليه هذه الواقعة، مثل ارتفاع الصوت كمؤشر لحالــة هيـاج المتكلـم، وارتباط (المؤشر) بوجود علاقة سببية ترجع إلى ارتباط فيزيقى أو فعالية طبيعيـة هو أهم ما يميزه عن الإشارة التى يعمد فيها إلى القصدية٠

المحايثة Immanence
مصطلح يدل على الاهتمام بالشئ (من حيث) هو ذاته وفى ذاتـه – كمـا يقـول (جابر عصفور)، فالنظرة المحايثة هى النظرية التى تفسر الأشياء فى ذاتـها ومـن حيث هى موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها، ويتجلـى ذلك التصور فى فلسفة (الظواهرية) فى مجال علم اللسانيات وفى الشـعرية علـى وجه الخصوص٠

التناصية Intertextuality
يرمى المصطلح كنظرية إلى أن النص المستحدث يتولد – ما كانت النظرة النقديـة منحصرة فى النص المكتوب (البنية والنظام والنسق)– عن تفاعل خلاق بين منشـئ النصى وما سبقته من نصوص أخرى، لتنضوى (التناصية) كمـا يقـول (صـلاح فضل) على عمليات الامتصاص والتحول الجذرى أو الجزئى لعديد من النصـوص الممتدة بالقبول أو الرفض فى نسيج النص الأدبى المحدد، ووقـع المصطلـح فـى كتابات (ميخائيل باختين) قبل أن تتبناه (كريستيفا) عام ١٩٧٦، واستقر الأمر لديـها على أن (التناصية) هى الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهى وحدها التـى تحـدث التدليل، بينما القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتـج إلا المعنى٠

المفارقة Irony

ورد عن اليونانية فى كلمة (Eironeia) على لسان أحد الأفراد الذين وقعوا فريسة لمحاورات سقراط، حتى كان يعنى طريقة استدراج شخص ما للاعتراف بجهله، وعند أرسطو كانت تعنى الاستخدام المراوغ للغة، وفى الأدب الرومانى وقع فى لفظ (Irona) وصار دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ أحدهما ظاهر والآخر خفى ويرمى إلى نوع من التورية، ثم كان المصطلح فى الإنجليزية (Irony) فى أوائل القرن السادس عشر حتى وجد سبيل العموم والشيوع فى نهاية القرن الثامن عشر، ليعنى بقول الإنسان عكس ما يعنية أو أن يقول كلاما فى غير مقصده الحقيقى، إلى أن صار تعبيرا لغويا بلاغيا يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ فى أى من الأعمال الأدبية، وأخيرا انتهى ليصبح موقفا ورؤية عالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه.

التجانسية Isotopie

استعارة (جريماس) من حقل الكيمياء والفيزياء (Isotopie = نظير)، ويعنى برصد المشاكلة والوحدة والتجانس فى النص.

اللغة Language

تتجاوز الإشارة اللغوية إلى المصطلح حال الفصل بينها وبين كل من الخطاب والكلام، ليراها سوسير فى العلاقة الأولى نظاما من الاختلافات حتى فصلت البنيوية بين نظامها الطبيعى والحدث الخطابى الذى تمخض عنه هذا النظام لتعنى اللغة بالمخزون الذهنى الذى تمتلكه الجماعة، ويصبح (الخطاب) عملية اختيار من ذلك المخزون – أما فى الثانية مع (الكلام) فهى تصبح مجموعة من العلاقات التى تشمل نسق الكتابة، ليستوجب الأمر الفصل بين هذه العلاقات كخاصية اجتماعية شاملة، وتقنية السلوك الفردى التى تفقد معياريتها حال التأصيل لهذه العلاقات.

الأدبية Literariness

يرد (إيخنباوم) ذلك المصطلح إلى (ياكبسون) فى معرض حديثة عن الدراسة الأدبية للأدب، والتى لا تعنى سوى بخصائصه الأدبية وحسب، أى أدبيته، ومعناها – كما يقول (محمد عنانى)– السمات التى إذا توفرت فى عمل ما أصبح أدبا.

وقد وقع ذلك ضمن توجهات المدرسة (الشكلية الروسية) ومناهضتها للواقعية الاشتراكية بدراسة شكل العمل الأدبى، لتخرج ما عداه مندرجا تحت الإخبار والتصريح والخضوع لمرجعية المعجم اللغوى فى تقنية الخطاب، ومن ثم فالأدبية

تقوم على دراسة العناصر الفنية التى تجعل من الأدب أدبا وتخلصه عما دونه من لغة وتقنية يمكن أن تستخدم فى أى وسيلة غير أدبية من وسائل التواصل؛ وتستخدم المادة الخام ذاتها التى يستخدمها الأدب وهى اللغة والتراكيب ودرجات الانحراف.

المولد Matrix

هو نواة المرجع النصى عند (سوسير)، والنواة الدلالية عند (ريفايتر)، والرحم أو البنية الأم عند (صلاح فضل)، وهو عبارة عن استجماع قوى البنية النحوية واللغوية فى أشد تكثيف لها يمكن أن يرد إلى كلمة واحدة قد لا تظهر فى النص وتتحقق عبر صيغ متتالية.

المعنى Meaning

إن كل ما يعنى هو، وكل مالا يعنى هو معنى أيضا، لأن الكينونة فى حد ذاتها معنى فى سياق ما، إنه إحدى حالات التواصل التى تتبنى اللغة بتقنياتها التواصلية المختلفة على تحقيق مراميها، وكلما ارتقى الخطاب ارتقت الوسيلة، وكلما ارتقت الوسيلة ارتقى معها التواصل الذهنى بآليات يحدوها التباين قدر استواء المرسل والمستقبل على حدود شفرتها، الأمر الذى يضع المعنى على سبل مستويات مختلفة للتواصل تبدأ من معنى الكلام المباشر – المستوى الأول عند الجرجانى – وتنتهى – إن كان ثمة نهاية لها – عند حدود اللامعنى الظاهرى.

الحداثية Modernism

مذهب فلسفى أدبى وفنى جاء من حقل الفنون التشكيلية ليعبر عن الحركات والأعمال الفنية المرتبطة بالحداثة فى مجالات الثقافة وعلم الجمال، وأصبحت رؤية أصحاب هذا المذهب ثورة على محاكاة الطبيعة إلى أن يجردها الفنان ويعيد صياغتها، وهى عند (كودن) تبين الانفصال عن القواعد المعروفة والتقاليد والعـوف بوسائل جديدة تتطلع إلى مكانة الإنسان ووظيفته الكونية وكثير من التجارب فى الشكل والأسلوب، وعند (إيجلتون) تعنى وعيا ذاتيا مثقلا بالاحتمالات، مثيرا فى حدته باللحظة التاريخية الخاصة بالمرء، متشككا فى نفسه ومغبطا إياها فى آن واحد، إنها توحى بكبح وإنكار التاريخ فى صدمة الحاضر العنيفة، إنها حاضر بطريقة فريدة، ومستقبل رهن توجيه ذلك الحاضر المرجأ، إنها حس بتحول مرحلى فى نفس معنى وشرط الزمنية، وانقطاع كيفى فى أساليبنا الأيديولوجية للتاريخ المعاش، وكما يقول (هاو) عليها أن تناضل من أجل ألا تنتصر، كى لا تركن إلى

تقليد إلا إذا كان متجددا، حتى كانت إثراء نقديا أكثر مما كـــانت توجــها إبداعيــا خالصا٠

الحداثة Modernity

مصطلح عربى الجذر، ينهض بالتغاير على محور الزمن، وينتمـــى فـــى الأصـــل العربى إلى البدعة والابتداع، حتى كانت الحداثة الأولى عِنـــد أصحـــاب (مدرســة البديع) فى العصر العباسى ونواة الكثافة الدلالية المحددة لمفـــهوم الحداثـــة – كمـــا يقول المسدى – تعتمد مبدأ النسبية على اعتبارها مقولة ذات جوهر، ليصبـــح كـــل تحول جذرى هو بداية تحول زمنى جديد بالضرورة، مغاير، ومتلاحـــق، ومطلـــق يشرع للتصور تجريديته فى أن ينجلى فى أى زمـــان ومكـــان، وكـــأن (الحداثـــة) أصبحت قيمة فنية مطلقة لا تنضوى على أى أيديولوجية ثابته سوى قدرتـــها علـــى التغاير والتحول المستمر؛ لا كما يقع الأمر علـــى ثوابـــت (الحداثيـــة)٠ والحداثـــة الأوربية كانت قد وقعت فى أول الأمر فى حقل العلوم الاجتماعية لترتبط بـــالجذور والدوافع بقدر ما ترتبط بالظواهر والملامح، وهى فى ذلـــك لاحقـــة زمنيـــة علـــى (الحداثة العربية)، وكذلك على من أسموهم (المحدثين) فى فرنسا، وهم فريق مـــن الكتاب الذين اشتركوا فيما عرف بالنزاع بين القدامى والمحدثيـــن (١٦٨٧–١٧١٤)، وكانوا يدافعون عن ضرورة التجديد فى الصيغ والموضوعات الأدبية، تواصلا مـــع الجذر العربى القديم، ولم تكد تستقر على معطياتها (الحداثية) حتى خلفـــت حداثـــة أوربية وفق حساسية فنية جديدة ورؤية عالم مغايرة، انعكســـت بـــالضرورة مـــرة أخرى على المجتمع العربى حتى تفرقت حداثتين، اعتمدت الأوربية فـــى الأولـــى جانبا كبيرا من الانقطاع عن الماضى، ومثلت فاعلية الموروث فـــى الثانيـــة أشـــد خصوصيات الحداثة العربية، فضلا عن معطيات أخرى تجلت فى الحداثتين٠

وقد التمس (ياروسلاف استتكيفتش) هذه الخصوصية فى الحداثة العربية، وفصلـــها تماما عن ورد علم الاجتماع الذى أفضى إلى الحداثة الأوربية، كمـــا أفضـــى ورد علم الجمال عبر الفنون التشكيلية إلى (الحداثية)، لينصرف التصور العربى متمثـــلا رسوخا أشد فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض الأقطار العربية خاصـــة فـــى مصر، قبل أن تصبح (الحداثة) حالة نفسية راسخة وجزءا مـــن الكيـــان الأوربـــى وإحدى خصوصياته٠

معنم Morpheme

يحمل على (علم الصـــرف Morphology)، مثلمـــا يحمـــل (Sememe) علـــى دراسات (علم العلامات Semiology)، وكذلك مصطلح (Styleme) الذى يحمـــل على دراسة (الأسلوبية Stylistics)، و (المعنم) هو أصغر وحدة لغوية دالة علـــى معنى، مثلما يكون الثانى أصغر وحدة علامية، والثالث أصغر وحدة أسلوبية، وكـــل قد استمد صوته الدال من العلم المتصل به.

موتيفة Motif

نمط دلالى متكرر ظاهر الوضع سواء أكان موضوعا أو حدثا قصصيا أو شـــخصية أو فكرة أو عبارة أو كلمة؛ فى أدب ما؛ أو نوع أدبى ما؛ أو نص ما، وهـــو عالـــة على الموضوع الأمامى، وتكون (الموتيفة) جزءا من موضوع تيمة رئيســـة علـــى اعتبار (التيمة Theme) أشمل وأعم.

الأسطورة Myth

ترد إلى (Mythos) فى اليونانية بمعنى (المنطوق)، وقد أخذت الكلمة أنغاما عـــدة صاحبتها حركة إيقاعية خاصة تتناسب والأداء، ومن ذلـــك الأداء كـــانت الشـــعيرة الأولى التى صاحبت ظـــهور الأســـطورة، وهـــى تعنـــى فـــى (علـــم الأســـاطير Mythology) الطقوس والشعائر التى كانت تؤدى فى المجتمعات البائدة اعتناقـــا لعقيدة معينة، وانصرف البعض إلى اعتبارها (خرافة) من قبيـــل الشـــيوع الخطـــأ، لعناية علم الأساطير بالميتافيزيقى، ثم تجرد التصور عند البعض فى تواطؤ ثـــالث ليدل على الحكاية المرتبطة بـــأصل عقـــائدى، مثـــل (إيزيـــس وأوزوريـــس)، و (سيزيف)، ولعل وقوعها عند (أرسطو) على المسرحية قـــد دفـــع البعـــض إلـــى اعتبارها رواية تحكى قصة دينية أو حدثا تاريخيا مـــهما فـــى العصـــور الغـــابرة، وتكون شخصياتها من الآلهة، أو أنصاف الآلهة، أو الأبطال العظـــام، أو الحكايـــة التى تستكشف أحد أبعاد الحقيقة وإن لم يكن البعد العلمى، وذلـــك مـــا يتســـق مـــع التواطؤ الثالث، حتى كان إعمالها فى تواطؤ رابع بوصفها لغة، وذلك هـــو المنـــهج الذى اعتمده (ليفى شتراوس) فى دراسة البنى الأسطورية التاريخيـــة واللاتاريخيـــة وتجسدت من خلاله فعالية نظرية (البنيوية)، حتى أسلمنا ذلك إلى تواطـــؤ خـــامس بتمثل روح الأسطورة فى الأعمال الأدبية، لنقع على (أسطرة) النص عنـــد (رولان بارت).

الطبيعية Naturalism

ينصرف هذا المذهب فى الأصل إلى حقل الفلسفة، ويصل إلى مستوى النظرية التى ترد الطبيعة الكونية إلى الوجود بغير خالق، وتذهب عند (أبيقور) إلى التسليم بسلطة الغرائز الطبيعية إلى اللذة بغير ألم، فكان انسياق الإنسان فيها وراء غرائزه الطبيعية، حتى عارضت كل الأديان التى وضعت نواميسها للسيطرة على هذه الغرائز.

وفى علم الجمال تتكىء على الفلسفة ذاتها بضرورة محاكاة العاطفة للطبيعة، ليتطور ذلك المعنى الجمالى بوطأته أرض الأدب ليصبح مرادفا لمفهوم الواقعية فى محاكاة الأديب لعوالم الطبيعة وشرائعها ونواميسها، وتجلت هذه الحركة فى المدرسة الأدبية التى ظهرت فى فرنسا، وكان على رأسها (إميل زولا).

النقد الجديد New Criticism

المصطلح فى الأصل يشير إلى نوع من الحركات فى النقد الأدبى، وكانت معظمها من الأمريكيين وظهرت فى عشرينيات هذا القرن ولم تتضح قبل بداية أربعينياته عندما نشر (جون كرورانسون) كتابه (النقد الجديد)، وقدم الحجة على ما يمكن أن ينتمى إلى واقعية الوجود النصى من لغة وتراكيب وبنية، وقد دافع هؤلاء النقاد الجدد عن القراءة المغلقة وقاموا بتقديم تحليل مفصل للبنية الشعرية بدلا من الاهتمام بعقل وشخصية الشاعر والمصادر وتواريخ الأفكار والمضامين السياسية والاجتماعية.

النرفانا Nirvana

يقع فى حقل المعرفة الفلسفى وعلم النفس معنيا بالديانة البوذية حال الوصول فيها إلى الانفصال التام بين الروح والجسد وقتل شهوات النفس، بالاتصال بالقوى الإلهية والهروب من طغيان الحياة الدنيوية، وهى أسمى مراتب السمو الروحى فى تعانق الفرد بالجوهر الميتافيزيقى للعالم، عساه يمحو مشاعر الألم والمعاناة والقلق بتعطيل الشعور المادى وإعمال الشعور الروحى.

الرواية Novel

تقع عند (باختين) على كونها أحد الأنواع الأدبية التى تتسم بالتجسيد الأسلوبى متعدد الأبعاد، والتغير الجذرى الذى تحدثه فى التناسق الزمنى للصورة الأدبية، وتكامل بنائها، ثم ارتباطها الوثيق مع الحاضر فى كل تجلياته المتعددة والمفتوحة. وهى مازالت تعنى بالموضوع الحى المعروض فى صورة عضوية متفاعلة

الأجزاء، متكاملة العناصر، و(مازالت تحمل التفصيلات والجزئيات، وما زالــت على احتفائها بالمكان والزمان حتى اكتسبت خاصية الطول،ويؤكد (اخنباوم) قدرتـها على خلق مراكز متقابلة فى الأحداث، وإبداع العقد المتوازية، وتكون النهاية فيـــها نقطة استرخاء لا نقطة توتر، وهى يمكن أن تعتبر رحلة طويلة عبر أماكن عديـــدة تعقبها عودة هادئة لتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التى لا تحل إلا بمســاعدة النسق الكلى المكون من معادلات متعددة المجــهول، تكــون الخطــوات الوســطى المفترضة لحلها أهم من الحل النهائى نفسه.

الأقصوصة Novella

لم تعتمدها جل التقسيمات للفنون القصصية كنوع أدبى، ولم يتقرر لـــها تخصــص دلالي يخرجها من أسر تصور (القصة القصيرة)؛ حتى نســتطيع وضعــها كنــوع قصصى مستقل سوى ما يمكن أن يقع عند البعض على معيــار الطــول، وإذا مــا اختص هذا المعيار ببعد نسبى بين (الأقصوصة) و (القصة القصــيرة) فــإن ذلــك بالطبع لا يؤهلها لخصوصية دلالية فنية ترقى بها إلى حد التميز.

إنية Ontology

يقع عند (أرسطو) على الوجود كما هو موجود، ليستقر الأمر على مبحث الوجــود فى دراسة الكائن فى ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره، ويتأتى الصوت الدال مـــن كلمتين يونانيتين، تدل الأولى على الكينونة (الوجود الكائن) والثانية علـــى الــدرس والمعرفة، لتكون عنايتها بــ (علم الوجود) وذلــك مــا عرفــه الفلاســفة العــرب فاختاروا له (الإنية) من معنى (إن)- كما يقول الفارابى - الثبات والدوام والكمـــال والوثاقة فى الوجود والعلم بالشئ.

الكلام Parole

تنضوى ثنائية (اللغة / الكلام) عند (سوسير) على الفصل بين ما هو اجتماعى ومــا هو فردى، بين ما هو جوهرى وما هو عرضى، فليست (اللغة) وظيفة الفرد بـــل هى نتاج ما يهضمة منها بصورة سلبية لا يدخل التفكير فيها إلا من قبيل التصنيــف فقط، بينما (الكلام) على العكس من ذلك، فهو يجسدها فعلا فرديا وعقليا مقصـــودا، بمعنى خضوعه لمعايير فردية ترتبط باستعمالات الشفرة اللغوية للتعبير عن فكـــرة، وكذلك العملية النفسية والطبيعية التى تجلى هذه الاستعمالات.

ويعول بعض الباحثين على لغوى (مدرسة براغ) بعث وإحياء هذه الثنائيـــة المصطلحية، حتى أصبحت للغة عليتها الفنية التى تتجاوز ما يمكن أن يفلـــت مـــن

الرصد إزاء مستويات (الكلام) كعرض يروح ويجئ، في الوقت الـذى تنعـم فيـه (اللغة) بثبات الجوهر على أساس من الرقى الفنى المطلق، بما يحقق (النص) فـى ذات هذه (اللغة)، ويعطى مشروعية تقنية لمداخلات النقد الجديدة خاصة (الأدبية) و (الشعرية).

الظواهرية Phenomenology

فلسفة دراسة الخبرة الحسية من زاوية وعى الفرد بها معنية بالظـاهرة، وفـق مـا يرى (هوسرل)،وهى تعتمد منهجا يؤدى إلى تثبيت الأشياء قبل الدخول إلى النـص إعمالا لفعالية هذه التجربة الإدراكية فى النص، لتصبح (الظواهرية) طريقة للبحـث والكشف وليست مذهبا أو مدرسة، إنما هى فلسفة تعتمد النظرية التى تقـول بـأن المعرفة محصورة فى الظواهر المادية والعقلية، ولا تفهم الظاهرة إلا من مداخلتـها مع ظواهر أخرى، وكأن الذهن لا يدرك سوى الظواهر، لـذا كـانت هـى منـهج الكشف عند أصحابها.

الصويت Phoneme

جاء مصاحبا لا نتعاش علم اللغة العام وعلم الأصـوات اللغويـة فـى الدراسـات الحديثة، وكان قد استخدمه (سوسير) بمعنى الحصيلة النهائية للانطباعات السـمعية والوحدات المنطوقة، ويستقر تصوره الآن على اعتباره أصغر الوحدات الصوتيـة الدالة.

الشاعرية Poetic

خاصة إبداعية مردودة إلى الشاعر، وقيمة انطباعية مجردة، تستشـرف الانفعـال الجمالى والوجدانى بدرجة مطلقة؛ غير أنها تحتمل الصدق كمـا تحتمـل الكـذب، وهى ترتكز مرحلة النقد الانطباعى لتوازى (الشعرية Poetics) فى مداخلات النقد الجديدة.

الشعرية Poetics

يأتى سؤالها على غرار (الأدبية)، ما الذى يجعل عملامـا عمـلا شـعريا؟ لتغـدو الوسيلة التقنية التى افتقدتها إلى حدما (الأدبية)، ليستند المصطلح إلـى نظـام مـن الهيمنة على الرسالة الشعرية، وتصبح المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشـعر. وكانت عند (أرسطو) تعنى باستحضار الصورة، وعند (ابن رشد) صفة مميزة لمـا هية الفن الشعرى، وعند (ياكبسون) يرتبط التصور بتقنية المنهج وإمكانـه تجـاوز النوع الأدبى إلى اعتبارها خاصية أدبية عامة تسعى نحو توثيق معيارية النصـوص

من خلال لغة خاصة شأنها شأن (الأدبية) ومن طبيعتها ألا تحافظ المفردات على مردودها المعجمى أو الصرفى باعتباره قيدا يعوق مهمتها الشعرية، وكان الإنجاز الأهم للشعرية هو تقديم آليات جديدة للفهم النقدى تم على أساسها تفعيل القواعد النحوية والصرفية والبلاغية وتحويلها إلى عناصر تدخل فى لب الكفاءة الحدسية لفهم الأدب، كما يقول (صلاح فضل)، فالشعرية لم تكن لتعنى بالأعمال الأدبية فى ذاتها، وإنما بتلك الإجراءات التى تجعلها كذلك.

الانصباب Poureness

يقع عند (ريفاتير) ضمن آلية التحليل الأسلوبى حيث تتجمع العناصر الناتجة عن الإجراءات الأسلوبية لتعتمد التوافق بين الجوانب الدلالية والصوتية، لتتركز وتتراكم فى نقطة محددة يخرج منها كل إجراء أسلوبى مستقلا ظاهريا غير أنه يرتبط ببنية أكبر تمثل القوة التعبيرية التى تصب فيها جميع الاجراءات، أى أن (الانصباب) يمثل السياق الدلالى الذى يقيد معانى النص ويبين قصد المؤلف، كما أنه يعتبر الإجراء الوحيد - تقريبا- الذى لاخلاف على حدوثه بطريقة واعية من المؤلف.

التداولية Pragmatics

دراسة استخدام اللغة استخداما سياقيا واقعيا وعمليا، لتعنى بالجمع بين الحركة نحو الداخل بتحديد الوسائل الفنية مثل الإضمار والافتراض المسبق والإقناع؛ والحركة نحو الخارج بإقامة العلاقة اللازمة بين هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص فى عالم الكاتب والقارئ مثل علاقات السلطة، والتقاليد الثقافية، وآلية التوزيع والنشر ... إلخ، وتتنوع الموضوعات التى تتعامل معها فى مجالات ثلاثة هى (العلاماتية Semiotics)، و (الدلائلية Semantics)، و (النحوية Syntactics)، وتنشط فى (اللسانيات) لدراسة اللغة من وجهة نظر مستخدميها واختياراتهم المطروحة والمعوقات التى تواجه ذلك فى التعاملات الاجتماعية، ثم أثر كل ذلك على عملية الاتصال.

البرجماتية Pragmatism

مذهب فلسفى أمريكى أسسه (وليام جيمس) (١٨٤٢ - ١٩١٠) و (بيرس) (١٨٣٩- ١٩١٤)، ومؤداه أن صدق الفكرة أو الرأى هو النتيجة العملية التى تترتب عليها من حيث كونها مفيدة أو مضرة ليتجلى بشكل أو بآخر كنمط سلوكى.

قصيدة النثر The Prose Poem

تردها (سوزان برنار) إلى روايات (تليماك) و (دى بوس) فى نهاية القرن السابع عشر، وفى مقاله المنشور عام ١٩٢١ فى مجلة (تشابوك) يغيب التصور عن (ت٠إس- إليوت) فى الوقت الذى يهاجم فيه الصوت الدال، ولم تكد تقع (الحداثية) حتى وجدت (قصيدة النثر) مشروعيتها، وأصبحت قائمة على حدودها التى يمكن أن تفصلها عن النثر والشعر فى آن واحد كنوعين أدبيين لاحدود جامعة ولا مانعة لهما، لتصبح إرادة واعية للانتظام، وتكون لها وحدتها العضوية التى تشكل وحدة واحدة وعالما مغلقا، فى محاولة للإبقاء على كينونتها كقصيدة دون الإفراط فى أن تغدو نثرا خالصا٠

بيوريتانى (متزمت) Puritan

ينشط فى دائرة المجرد منذ القرن السادس عشر، وهو صفة لمن يتشدد فى التزام تعاليم الدين كما فهمها السلف من غير التجاء الى تجديد أو تأويل فيها، وهى غير (Purism) أو (الصفائية) التى هى نزعة لدى كل من يهتم بالكتابة والكلام وينحو نحو التزام الدقة والصحة فى التعبير حسبما تقرره قواعد الكلام المتواضع عليها فى لغة ما٠

القراءة Readerly

دخل عالم المصطلح جراء مزاوجة (الكتابة / القراءة) فى مداخلات النقد الجديدة خاصة (التفكيكية)، وهى عملية تفاعل بين الأنظمة اللاواعية التى تنطوى على ذات القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية أخرى، حتى أصبح للقارئ دور كبير فى تجسيد شفرات القراءة التى تجمع بين وعيه ولا وعيه، وبين ثقافته ولا شعوره، فى آن واحد على نحو يساهم إلى حد كبير فى إنتاج المعنى، وقد تقع القراءة على تصور سلبى يحقق فرضية النص المغلق دون اعتماد (الكتابة)٠

الواقعية Realism

بدأ إعمالها فى الحقل الفلسفى كمذهب يعنى بتقرير العالم الخارجى مستقلا عن الفكر، غير أنها بتمثلها نظرية (الانعكاس) أفضت إلى معنى معاكس وفق النظرة الأفلاطونية التى ترمى إلى أن العالم الخارجى إن هو إلا انعكاس للصور الذهنية أو للمثل الأعلى٠

والثابت أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب حينما تحدث (شيلر) عام ١٧٧٨ عن الأدباء الفرنسيين، وفى عام ١٩٥٧قام (شامفلورى)

الفرنسى بنشر مجموعة من مقالاته تحت عنوان (الواقعية) ظـــهرت فيـــها ملامـــح المدرسة الأدبية التى تبتغى فى الفن تمثلا دقيقا للعالم الواقعى، وبالرغم من محاكمـــة (فلوبير) على قصته (مدام بوفارى)، فإنه لم يكد يذاع أمـــر (بلـــزاك) فـــى مقدمـــة مجموعته القصصية (الكوميديا البشرية) حتى استطاعت (الواقعية)النفاذ إلى أجـــواء ارحب، وكانت رؤيته فى هذه المقدمة بمثابة الإعلان عن توطيد المذهب الواقعـــى فى بداية النصف الثانى من القرن التاسع عشر٠

وجاءت واقعية (بلزاك) على مدى مناهضة (البرجوازية) وما كانت عليـــه من صلف واستغلال وجشع، مصورة الحياة الواقعية تصويرا أمينا، ولعل ذلك كـــان أحد تجليات العصر الذى بدأ ينطلق من الفكر المجرد فى توجهاته التى تجمع العلـــم والفن على ظهرانية الواقع، لينتقل إلى واقع أكثر جمالا، لم يكونوا بالغية الإاتســـاق منظومة المادى والروحى التى راحت ضحية التشتت والفردانية الضعيفة والإغـواق فى عالم هلامى لايسمن ولا يغنى من جوع٠

الرومانسية Romanticism

ينحصر التصور فى قصص القرون الوسطى الشـــعرية والنثريـــة والتـــى تعنـــى بالبطولة والمغامرة والحب والمثالية والخيال والغموض والذاتية؛مارد الصوت الـدال إلى (رومانسى)، أما إذا وقع النسب على صيغة المصدر الصناعى (رومانسية) فـإن التصور يحتوى توجهات المدرسة الأدبية بخصائصها الفنية المناهضـــة للكلاســـية، والتى ازدهرت فى أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول مـــن القـــرن التاســـع عشر فى كل من ألمانيا وانجلترا وفرنسا؛ وما يمكن أن يخرج بـــه إلـــى التجريـــد للنشاط الفعال فى الواقع المعاصر متجاوزا حدود النوع، وينشـــط ليصبـــح خاصـــة عامة فى الجنس الأدبى، أو توجها فنيا نظريا وتقنيا يمكنه أن يفلت من أسر التـــاريخ متمثلا بعضا من تلك التصورات التى وقع عليها فى الأصل، والتـــى بلغـــت عـــد الحصا، غير أن هذه التصورات لابد وأن تجتمع بالضرورة علـــى تصـــور أوحـــد للإجازة الاصطلاحية، وهذا التصور هو ما يتمثل إلى حد كبير كـــل مـــا يتصـــل بإزكاء الجانب الروحى الوجدانى، والذاتى، والفردى،والمثالى والضعيـــف ، علـــى حساب المادية الجماعية المطلقة والطاغية فى دائرة الصراع بيـــن الخـــير والشـــر والمعنوى والمادى٠

البياض الدلالى Semantic whiter

يقع عند (جريماس) على الدوال الفارغة المرجأة مثل أسماء الشخصيات الروائيـــة، حيث تتشكل بطريقة متطردة عبر إشارات تصويرية متتابعة تســـبح علـــى طـــول النص ولا تكتمل إلا فى نهايته.

العلاماتية Semiotics

نظرية معرفية تأتى فعاليتها حقل النقد الأدبى من خلال نمذجة الإطار الذى ينبغـــى أن يحكم الفكر ما اتسق ذلك مع الظواهر العلاماتية، شأنها فى ذلك شأن نظريـــات الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع أما أن تصبح نظريـــة نقديـــة يحـــاول البعـــض استقطاعها من حقل اللغة على كونها نتاجا شرعيا أدبيا للنقد الأدبى فهو ما يتنـــافى مع ما وصلت إليه التوجهات النقدية بعد (الشعرية)، وبدايـــة البحـــث فـــى جوهـــر انحراف اللغة الفنية والتى أفضت إلى انعتاق الدوال عـــن المدلـــولات – المســـوغ الشرعى الذى قيد فعالية العلاماتية – فى النص الأدبى، ومع ذلك ظلت (العلاماتيـــة) على اعتبارها حقيقة كائنة بالفعل كنظرية للتواصل وكلغة داخـــل اللغـــة يمكـــن أن تشكل نسقها ونظامها بدرجة ما ترتبط بمدى فعالية الدلالات المقيدة فى النص علـــى حساب الدلالات الحرة والعائمة.

القصة القصيرة Short story

كانت – إلى حد ما –من أشد الأنواع القصصية إخلاصاً للتخصص الدلالى، ربمـــا لظهورها المتأخر نسبياً– أواخر القرن التاسع عشر – على يد (موباســـان)، لتعنـــى لديه بتصوير حدث معين لايهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وقد تنبنى على حـــدث أوحد له أثر أو معنى كلى تتصل فيه أجزاؤه، ويكون له بدايـــة ووســـط ونهايـــة، ويتضمن كيفية وقوعه وزمنه ومكانه وشخصه أو شخوصة، ويفضى إلى مضمـــون تقوم على رعايته التقنية من أول القصة إلى نهايتها، والنهاية هنا يعول عليها لحظـــة التنوير، والقصة القصيرة وحدة مستقلة لا يمكن تجزئتها، وقد تقوم علـــى اعتمـــاد التناقضات واللبس والتنافر والتضاد، وتلقى بثقلها إلى النهاية فتشبه القنبلـــة الملقـــاة من طائرة لكى تدمر الهدف بكل قوتها وسرعتها كما يقول (إيخنباوم).

العلامة Sign

تعنى عند (بيرس) شيئاً ما ينوب لشخص عن شىء ما بصفة ما، لذلك وقع كل مـــن الدال والمدلول كوحدتين منفصلتين، مثل كون الدخان علامة على النار، حتى اســـتند إلى ذلك الدرس العلاماتى فى العلوم الاجتماعية، وعند (سوسير) هى حقيقة ماديـــة

محسوسة تثير فى العقل صورة ذهنية لشئ له وجود فـــى الواقـــع، ولمـــا كـــانت انطلاقته من اعتباطية اللغة؛ فإنه لم يعتمد سوى الصورة الذهنية كما تقع فى ذهـــن المتلقى، لتقوى بذلك الرابطة بين الدال والمدلول، اكبارا للمدلول لاثقة فى الدال، ثـم تنصرف فى التفكيكية لفض هذه الرابطة بعد الفصل بين التجربـــة والـــذات وحـل مشكل الإحالة، ليتحقق بذلك الفضاء الشعرى الذى تسبح فيه العلامة.

الإشارة Signal

علامة صناعية أو اصطلاحية، يتم إنتاجها إراديا، لها دلالة واحدة لا تقبل التنويـــع ولا تختلف من شخص لآخر، مثل الإشارة الضوئية فى السيارة، وصفارة الإنـــذار، وإشارة المرور.

الواقعية الاشتراكية Socialist Realism

تم اعتمادها فى دستور اتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ معنيـــة بتســـجيل منـــهج الحياة فى المجتمع الاشتراكى، فتهتم بالسواد الأعظم من الشعب وبـــالأخص طبقـــة العمال والكادحين، وتبرز ما يعتريهم من معاناة من أجل لقمة العيش، ليصبح بذلـــك الفن أحد سدنة المجتمع وتابعا للحياة الاجتماعية، والأدب الواقعى الاشـــتراكى أدب موضوعى يتخذ مادته من العلاقات الإنسانية والعادات والقيم الجديدة.

وقد بلغت (الواقعية الاشتراكية) من الصلف ما جعل ميلادها على أنقـــاض المذاهب الأخرى حتى استلبت حرية الإبداع، وبالرغم من ذلك فقد وطدت أركـــان مذهب (الواقعية) فى الإبداع الأدبى، فضلا عن رصدها القوى الفاعلة فى المجتمـــع وحركتها إلى الأمام.

القصة Story

مصطلح أخرجته جل التقسيمات للأنواع القصصية من تفرد النوع الأدبـــى، ويحدد (جينيت) تصوره بالملفوظ السردى سواء أكـــان خطابـــا شـــفهيا أو مكتوبـــا يتضمن علاقة بحدث أو مجموعة أحداث، أو المضمون السردى؛ أى تتابع الأحـداث التى يرويها الخطاب، أو الحدث المروى مردودا إلى فعل القص ذاته والذى بدونـــه لا يكون ملفوظا ولا مضمونا.

البنيوية Structuralism

مر التصور بالعديد من التحولات، فضلا عن أن كل بنيوى يحـــدد نســـقه الخاص من الفكر على نحو يميزه عن غيره، حتى أن (بارت) يقـــول "إن البنيويـــة ليست مدرسة أو حركة أو مفردات، بل نشاط يمضى إلى ما وراء الفلسفة، وتتـــألف

من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التى تحاول إعادة بناء الموضـــوع لتكشــف عن القواعد التى تحكم وظيفته"، فى حين أن (دريدا) يقرر أن "البنيوية تحيــا فــى – وبالخلاف – الواقع بين وعدها وممارستها"، غير أنها استندت فى كـل أحوالــها على أن الإيمان باللغة وتقنيتها هو مدار الكشف عن أصل الأنساق الكونية المتجليــة فى الذات الإنسانية، فاعتمدت على استنباط دلائلها من قواعد اللغة والنحو، ومنــاحى التركيب، والتعارضات، والثنائيات الضديــة (الحــاضرة والغائبــة)، والتحــولات اللغوية، وذلك بارتكازها على أسس (بياجية) الثلاثة، وهى (الشمولية) فى عنايتـــها بالتماسك الداخلى للوحدة حتى تصير كاملة فى ذاتها، وجمع خصـــائص الوحــدات ككل يتفوق على كل وحدة على حدة، ثم (التحول) بمعنى قدرة البنية علــى التولــد واستحضار ذات القارئ لتفعيل النص، ثم (التحكم الذاتى) حينما لا تفتقر البنية إلــى محرك من خارج النص على أن يبقى ارتكازها على أساسها الفلسفى الأول المتمثـل فى اعتماد مبدأ (الثنائية Dualism) انطلاقا من الثنائيات الضديــة عنــد (جيــوم) و(هيلمسلف) و(تشومسكى) و(ياكبسون)، والأخير كــان لــه فضــل السـبق مــع (كلودليفى شتراوس) فى تحول (البنيوية) من حقل العلوم الاجتماعية إلى الأدب عـلم ١٩٢٩، وكانت (مدرسة براغ) على رعايتها وتبنيها حتى قامت ثورة الطلاب فــى فرنسا عام ١٩٦٨، ليعاد النظر فيها مرة أخرى، فى انقطاع تام عن بنيويــة (ليفــى شتراوس)، ولم يكد يأتى (بارت) و(دريدا) و(لاكان) وآخرون لإعادة ترميمها مـــن الداخل حتى وجدوا أنفسهم خارجها وعلى أعتاب نظرية أخرى هى (التفكيكية).

الأسلوبية Stylistics

يمكن حصر التصور المصطلحى أولا فى ضرورة الفصل بيـــن مســتويين للغــة ينحصر الأول فى الصفة التركيبية المجردة البحته والثانى يعنى بالصفة الوجدانيــة التى تميز أى مبدع عن آخر، وثانيا فإن ارتكاز (الأسلوبية) عند (باليه) على مــدى فعالية محور الاستبدال بالاختبار الفطن الذى يجرى بين مفردات اللغة؛ يجعل مــن الغبن انصراف ذلك المحور إلى المتلقى، بل إنه خاصة أساسية مرتبطــة بــالمبدع ومدى تميزه أو اختلافه فى خلق مؤشرات أسلوبية بعينها دون أخرى، وثالثــا فــإن آلية التضاد التى دعا إليها (ريفاتير) تعتمد على ما وراء النص إلى منطقــة تدخـل بالتحديد فى إعمال التداعى، وقد تتجاوز بذلك ارتكاز (الأسلوبية) علــى اســتنباط قواعدها من تركيباتها القائمة والحاضرة إلى ما ينصرف إلى توجه فلســفى آخـر، لتبقى (الأسلوبية) على عنايتها بالتراكيب الحاضرة ومدى علاقتها بالمنشئ.

الموضوع Subject matter

صورة فكرية مجردة، وهو ينتمى فى الشعر إلى الدعامة التى تستند إليها فكرة القصيدة، كما أنه حقيقة عامة تفسر نفسها خلال لغة خبرة الشاعر، وفى كل الأحوال فإنه يصبح جزءا لا يتجزأ من تصور التجربة ككل، وفى الوقت ذاته فإنه يختلف عن (المضمون) فى اتكاء الأخير على المستوى الدلالى، فى حين أن (الموضوع) يبقى عالة على المعنى.

السريالية Surrealism

تنصب عنايتها على ما فوق الواقع مردودا إلى واقع آخر يرد عن اللاشعور والعقل الباطن، ذلك الذى لا يقع على أى نظامية سوى نظامية المنبع (الفرد الواحد) حسبما تتسق الأمور مع تجربته الوجدانية، أو عفوية الطرح الإبداعى، ولا يبقى من محور الالتقاء بين المبدع والمتلقى أى أعراف أو معايير سلفية للتفاعل مع العمل سوى ما يرده أصحاب ذلك الاتجاه إلى ما يسمى بالنبضة الكهربية غير المرئية.

والمصطلح قد ابتكره الشاعر الفرنسى (أبو لينير Apollinair) ليصف به توجهه المتجاوز للاواقعى (ثدياترزياس)، ثم أعادله رونقه وتألقه (بريتون Breton) عام ١٩٢٤ ليدل به على مدرسة من الأدباء والفنانين تطمح إلى تحرير الإبداع الفنى من قيود العقل والمنطق، تواصلا مع ما أجلته أبحاث علم النفس من ثورة فى عالم اللاشعور.

الرمز Symbol

شىء حسى يحيل إلى شئ معنوى لايقع تحت الحواس، وقائم عل علاقة التداعى بين الشيئين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، والتقت عليه الذاكرة العظمى.

الرمزية Symbolism

إعادة تشكيل الواقع من قبيل التشكيل الرمزى له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، وقد أعلن (جان مورياس) مبادئها فى صحيفة (الفيجاور) صبيحة ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦ ، وبعد موت (فيكتورهوجو)، عام ١٨٨٥، وبعد اجتماع جمع كلا من (مالارمية) و (فرلين) و(رامبو) و(كروبير) و(جان موريس)، وكان ذلك بمثابة التعميد الرسمى للرمزية التى دعت لشعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية ويجعل مما يرونه فى العالم رموزا للحالات النفسية، ولذلك سموا أنفسهم بالرمزيين.

التقنية Technique

ينشط اللفظ فى وضعه كإشارة لغوية على اعتباره أسلوبا أو طريقة عمل أو صنعـة، وانتقل الى المجال المصطلحى للدلالة على طبيعة التكوين فى العمل الفنـى وآليـة الصياغة، حتى شاع مصطلح (Technical) دالا على التقنى فى المجـال الفنـى، و(Technic) فى مجال العلم التطبيقى.

المصطلح Term

إشارة لغوية، مفردة دالة أو جملة، متوارثة أو مستحدثة، تعطل عمل العلاقـة فيـها بين الصوت الدال والصورة العينية، وتواطأت الذاكرة العظمى فيـها علـى أحـد تصورات العلاقة بين الصوت الدال والصورة الذهنية، يفترض ألا تختلـف دلالتـه مهما اختلف الحقل الدلالى الواقع فيه.

النص Text

عرف على أنه كلمات مطبوعة يتألف منها الأثر الأدبى، غير أن مداخـلات النقـد الجديدة فى ما بعد البنيوية كانت قد انتقلت – كما يقول (بارت)– من (العمل) إلـى (النص)، ليصبح (النص) هو المنوط به فعالية اللغة والتراكيب بوضع (الكتابة) فـى درجة الصفر أو اللامعنى وعندها تنطلق المدلولات الى لا نهائية دلالية، وقد ارتبـط المصطلح بالنظرية وتقنيتها بدرجة أشد حتى انضوى عليها تحوله الجذرى فى كـل من البنيوية والعلاماتية والتناصية والتفكيكية.

التيمة Theme

يعنى عند (أرسطو) الفكرة التى هى موضع الاهتمام الأولى للمقـالات والقصـائد الغنائية، والصوت الدال ينتمى الى اللفظ اللاتينى (تايما) ويعنى الشئ الذى نضعـه، واشتقت منه الفرنسية (تايماتيك) كنهج يباشر النصوص الأدبية بالكشف والتقويـم، وينحصر التصور فى كون المصطلح يشير إلى الطريقة التى يميز بـها المتحـدث الأهمية النسبية لمادة موضوعه، وتعرف (التيمة) على أنها المكون الأساسـى الأول للجملة أو للنص، مثل تيمة الحزن أو الفرح أو الحب أو الموت فـى أى نـص أو مجموعة من النصوص.

الطوطمية Totemism

مصطلح نشأ فى حضن الدراسات الأنثروبولوجية، ويعنى الاعتقاد بوجـود علاقـة خاصة بين حيوان أو نبت (يطلق عليه أو عليها اسم الطوطم) من ناحية، وجماعـة

بشرية أو فرد من ناصية أخرى، وهناك محرمات فى علاقات النـــاس بطوطمـــهم وكذلك طقوس محددة، والاعتقاد أحيانا بأن الطوطم هو الجد الأعظم للجماعة.

الأثر التغريبى Verfrendungs effekt

فى المسرح الملحمى ينبنى على إيهام النظارة أنها تشاهد الواقع، وعند (بريشت) لـه توجه سياسى بإيقاظ الوعى بأن المؤسسات جميعا تعد من نتائج عملية التغير وهـــى قابلة لذلك.

رؤية العالم Weltanschauung

يعنى بالأساس المتيافيزيقى لنظرة الإنسان إلى الأشياء التى ينبنى عليـــها تصـــوره لمعنى الحياه، ليصبح رؤية شاملة وحدث فيه (الشعرية) بين عمـــل البـــاصرة فـــى الصورة الحسية والمتشكلة لغويا وفعل المخيلة الحلمى، وكان (فـــراى) قـــد ربطـــه بالنقد الحديث من خلال فكرة النماذج البدئية والأبنية الكليـــــة العليـــا فـــى الأبنيـــة البشرية، أما(جولدمان) فربطه (بالبنيوية التوليدية) بتعبيرها عن الضمـــير الجمعـــى على اعتباره محصلة عملية التبئير التى يقوم بها النص الأدبى.

العمل Work

كان يطلق على أى أثر ينتجه الفنان أو الأديب لعرضه على الجمهور، وتجلى فـــى (الواقعية الاشتراكية) باعتباره الهدف الأسمى للنظريـــة ومحـــور تفعيلـــها ليتمثـــل الإنجاز الحقيقى لها ويحمل معطياتها الأيديولوجية السياســـية والاجتماعيـــة، وفـــى مداخلات النقد الجديدة أصبح (العمل) شاملا فعالية التجربة وفق منحـــى الصياغـــة المغلقة التى تنحو قبل ارتباط الدوال بالمدلولات على مايكنه المعنى حسبما يطرحـــه المنشئ وتخضع له عملية التفسير.

الكتابة Writerly

أصبح مصطلح (الكتابة) أحد تجليات نظرية (التفكيكية)،وأحد حوارييها الذين تبنـــوا دعوى النظرية من خلال تصوره، لينضوى على قيمة إيجابية تعنى بقارئ يســـاهم فى إنتاج الدلالة، وينهض التصور – كما يشير (جابر عصفور)- على التمييز بيـــن اللغة من حيث كونها أصواتا مسموعة ومنطوقة، ومن حيـــث كونـــها علامـــات أو نقوشا مرئية ومكتوبة، ولأن اللغة المنطوقة تنزع إلى مركزية اللوجـــوس بأســـبقية المشافهة وحفظها للتراث، فإن (الكتابة) تأتى لتحطيم ذلك الأثر الطـــاغى، لتتبـــدى الكتابة أصلا بعدما كانت تابعا، ثم هى تسعى لتحطيم مركزية البنية – كمـــا يـــرى

(دريدا) – أملا فى البحث عن القيم الخلاقة فى تقنية هذه الكتابة باعتبارها الأصـــل الممكن للغة.

رابعا : مسرد تعانق المصطلح الأدبى ومصطلحات الفنون (*)

بدا إلى أى مدى كانت فعالية الأصل المعرفى فى نظرية المصطلح النقدى، ولاشك أن هذا الأصل يجسد فعالية التواصل على دائرة الفكر المجرد التى تحكم كينونة المنظومة البشرية فى منحاها التطورى، وهو إذا اشتمل تعانق العلوم والفنون؛ فإنه إزاء تعانق الفنون وبعضها بعضا يكاد يصبح مسلمة مطلقة، تجلت إلى حد كبير فى أطروحة البحث، حتى أوشك كل تغاير فلسفى أن يعم الفن قاطبة، وفى الوقت ذاته فإن ثمة أصولا فنية لمصطلحات بعينها لم تكد تولد حتى غادرت حقلها الفنى إلى الأدب والعكس صحيح، والرحلة بين المنبع والمصب لم تكن على قدرها من الفصل بقدر ما كانت من امتزاج، وليس من قبيل الحصر بل التدليل ما يقع على ما يلى من مصطلحات حتى أمكن حصرها فى اتجاهين : الأول : المنحى التقنى الإبداعى، والثانى: التوجه الفلسفى النظرى، ويشمل الأول مصطلحات مثل :

الشفرة Cipher

وقعت فى الأصل على اختصارات الأسماء فى توقيع الرسامين على لوحاتهم بأحرفهم الأولى، فى الوقت الذى كانت فيه (Code) تتمتع فى مدونة الاتصالات بالمستوى الأول لإشارية اللغة، وبدخولها مجال الأدب وجدنا أن كليهما ينصهر فى الرسو على تلك الملامح الفنية للغة والسياق التى تحقق التواصل الإبداعى من قبيل (الانحراف)۰

الأيقونة Icon

لم تأت حقل (العلاماتية) فى الدراسات الاجتماعية والأدبية على غير تمثلها فى المجال الفنى الذى احتواها على كونها لوحة من الرسم أو تمثالا يتناول موضوعا دينيا يقره العرف والعادات بنموذج مشابه بكل دقة للأصل، حتى كانت الأيقونة الأصيلة المرتبطة بالتوجه الدينى محصورة فيما بعد القرن الخامس الميلادى وحتى وقتنا الحاضر، ليجتمع الرسم والنحت والتصوير والأدب على اعتبارها مثلا أو صورة مشابهة للشئ۰

(*) تعتمد مرجعية مصطلحات الفنون هنا على :

1- Edward Luci

2- Herbert Read, Dictionary of Art and Artists.

الموتيفة Motif

وقعت فى مجال الفن على كونها العنصر الواضح المتميز الذى يمكن فصلـــه فـــى تصميم الصورة أو النحت أو البناء أو النموذج الذى هو موضوع الصـــورة، وفـــى ذلك التصور ما يتعانق مع كونها نمطا دلاليا متكررا ظاهر الوضع.

أما التوجه الثانى فينجلى بدرجة أشد فى التوجهات الفلسفية التى اشـــتملت محـــور التغاير فى المذاهب الأدبية والنظريات النقدية وامتدت إلى مداخلات النقد الجديـــدة حتى تعانق فيها الأدب والفن بصورة مطلقة ومنها مصطلحات :

الكلاسية Classicism

وهى نهج اتباعى فى الفن يشمل فنون العمارة الإغريقية والرومانية على اعتبارهـــا النماذج العليا التى يجب أن تحظى بالاتباعية لتمتعها بتحقيق التوازن بين الجســـدى المادى والعاطفى، ثم كانت فى جدتها أسلوبا للزخرفة يعتمد النماذج القديمة أيضـــا؛ غير أنها كانت هذه المرة معنية بعدم الإسراف والمبالغة فى الزخرفة التى اعتمـــدت التسطيح والتناسق الخطى بدلا من اللدونة والطواعية وقابلية التشكيل، ولعلها تلتقـــى مع الأدب فى ذلك، بالإعلاء من قدر النموذج اليونانى ونظرية المحاكاة الأرســـطية على اعتبار ذلك ميزان التوازن بين المادى والروحى فى انطلاقته الفلسفية الأولى.

الرومانسية Romanticism

وصلت هذه الحركة فى الفنون الجميلة ذروتها ما بين ١٧٩٠ – ١٨٤٠ واســـتندت إلى الإحساس بالطبيعة، والتأكيد على الإحساس الذاتى والإنسان، وعلـــى العاطفـــة والخيال كشئ معارض ومضاد للعقل، وكذا الغامض والغريب، وكأن ما وقـــع فـــى الأدب فى مناهضة الكلاسية مثله ما كـــان فـــى الفنـــون الجميلـــة، حتـــى أن ردة الرومانسية التى أعقبت بزوغ الواقعية الأولى فى الأدب وقعت هى الأخـــرى فـــى مجال الفنون أيضا وفى التزامن التاريخى ذاته، لنجد مرة أخرى أسلوبا رومانســـيا نظريا قوى فى الرسم وساد بين ١٩٣٠ – ١٩٤٠ ، ولكنه كان هذه المـــرة متـــأثرا بالسريالية مثلما وقع لدى الفرنســـى (كرســـتيان برنـــارد)، والأمريكـــى (يوجيـــن بيرمان)، والبريطانى (جون بايبر).

الواقعية Realism

كانت بقيادة الفنانين الفرنسيين وعلى رأسهم (كوربت) مناهضـــة للرومانســـية، وركز على إعادة الإنتاج الفورى لما هو كائن ويحقق التجربة الاجتماعية والحســـية، حتى كانت نزعة فنية نحو تصوير دقيق ومفصل للواقع شأن التصوير الفوتوغرافـــى

أو الضوئى، وتلك هى الواقعية الأولى كمـــا وقعــت فـــى الأدب وأدت إلـــى ردة الرومانسية حتى وقعت الواقعية الاشتراكية.

الطبيعية Naturalism

اتجاه فنى ساد أوربا خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وطبع المصوريـن والرسامين فكانوا أكثر اهتماما بتصوير التفاهات فى الحياة العادية ، وقـــد تفـــاوت الفنانون فى ذلك حتى اختلف (ديجاس) عن (أولف فان) عن (إليا ربين)، غير أنـــهم فى كل الأحوال اعتمدوا الإيحاء المأخوذ من الطبيعة ولم يعتمدوا النظرية الفكريـــة، وهذا ما حدا بهم إلى الاختلاف الطفيف بينهم وبين الفنانين الواقعيين وكأنما الجـــذر الفلسفى الذى احتوى النظرية فى الأساس كان امتداده الطبيعى على حد سواء بيـــن الأدب والفنون.

الرمزية Symbolism

حركة فى الفن الأوربى عامة والفنون البصرية خاصة، انتشرت ما بيـــن ١٨٨٣-١٩١٠، واعتمدت فكرة أن الاهتمام الرئيس فى الفن ليس التصوير المباشر، ولكـــن يمكن التعبير عن الأفكار بواسطة الرموز، وهكذا رفضت الموضوعية فى مواجهـــة الذاتية، وهو الأصل ذاته الذى اعتمدته النظرية الأدبية فى التقنية والإبداع.

التعبيرية Expressionism

كانت حركة ثورية فى الفن نشأت فيها الأشكال والقوالب الفنية من التفاعل الذاتـــى للواقع لا عن طريق مراقبته من الخارج، وبلغت حداً من الســـيطرة علـــى أفكـــار وعواطف الفنان نتج عنه تشويها فى الشكل واللون؛ نظرا لعدم تمثله سوى الرؤيـــة الشخصية للعالم، لتصبح الغاية تقنية التعبير، مثلما وقع الأمر فى الأدب، غـــير أن الأدب ظل على حاله فى عنايته بالشكل وأدوات التعبير، بينما غامت الرؤيـــة فـــى الفن تبعا لخصوصيتها لدى الفنان.

السريالية Surrealism

بدأت عندما انشقت الحركة الدادية عن طريق بيان رسمى كتبه (بريتون)، واعتدهـــا مذهبا ذاتى الحركة، وهذا الوصف ناسب الأدب أكثر مما ناسب الفن الـــذى تحـــول إلى كتابة سريالية، خاصة فى أعمال (أرب)، واجتمع كل من الأدب والفـــن علـــى اعتبارها حديث العقل الباطن والطرح العفوى الإبداعى.

الواقعية الاشتراكية Socialist Realism

كانت شاملة كلا من الفنون والآداب فى دستور الاتحـــاد الســوفيتى عــام ١٩٣٤، وكانت تهدف إلى إنتاج فن مفهوم من قبل جموع الشعب العـــامل وإلـــهام النـــاس ودفعهم نحو الإعجاب بكرامة الإنسان العامل وواجبه نحو بناء الشيوعية، وفى هـــذا الوقت كانت المثالية البطولية للعمل والعامل، وكانت هى الغايـــة والـــهدف لرؤيـــة الفنان للعالم، من أجل خلق (مهندسين أكفاء للروح) كما يقول (ستالين)٠

الحداثية Modernism

هى الحركة التى أعقبت الرواد الطليعيين فى الفن وفـــن العمـــارة خاصـــة حتـــى سيطروا على الثقافة الغربية فى القرن العشرين، وفـــى مجـــال الأدب كـــانت لـــها توجهاتها الفكرية والمذهبية التى تلتقى مع الفن فى الجذر الفلسفى ذاته٠

ما بعد الحداثية Post Modernism

استخدم هذا المصطلح ليضيف محاولة تعديل وانتشار تقليد (الحداثة) فى فن العمـارة فى القرن العشرين مع بعض الاقتباسات من المذهب الكلاسى فى تبعيتـــه للنمـــوذج الإغريقى والرومانى، وقد استخدم هذا المصطلح فى سياق الكلام عن فن العمــــارة عند (جوزيف هدنت) (١٩٤٩)، ولكن الذى أعطاه دائرة أوسع من الانتشــــار هـــو (تشارلز جنكس) واتباعة منذ عام ١٩٧٥، وقد كان الرجـــوع إلـــى الأصالـــة هنـــا معتمدا تطور الفن تطوراً حتميا نحو التعبير التجريدى والشكلى الصرف٠

ولعلها كانت فعالية (الحداثة العربية) بتبنيها الحفاظ على الموروث والتواصـــل مـــع الأصالة حتى تمثلت نظريات ما بعد البنيوية، قبل أن يدرك ذلك المنحـــى الفكـــرى الأوربى فى سياق الأدب٠

لاغرو إذن فى الحديث عن تعانق المصطلـــح الأدبـــى مـــع مصطلحـــات الفنون، خاصة إذا أدركنا أن جل التصورات المصطلحية تنضـــوى علـــى منحـــى تجريدى يشتمل الأدب ضمن منظومة الفنون الجميلة السبعة، والتى تلتقى جميعــــها على إزكاء الجانب الذهنى والوجدانى للنفس البشرية حتـــى لـــو داهنـــت المنحـــى الفلسفى بغية توثيق الأصول أو تواصلا على فلك المجرد مع دائرة الفكر البشرى٠

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

أولاً : المصادر والمراجع العربية الحديثة :

١. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٢ ط٣ .
٢. إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٥ ط٥
٣. إبراهيم مدكور وآخرون، تعريب التعليم الجامعي والعالي، الأمانة لاتحاد الجامعات العربية، القاهرة سنة ١٩٨٠ .
٤. أحمد إبراهيم الهوارى وآخرون، شكرى عياد جسور ومقاربات ثقافية، عين للدراسات الإنسانية، القاهرة سنة ١٩٩٥ .
٥. أحمد زكى بدوى، معجم الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصرى واللبنانى سنة ١٩٩١ .
٦. أحمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية، عالم المعرفة ع ٢١٢ أغسطس سنة ١٩٩٦ .
٧. أدونيس (على أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٨ ط٢ .
٨. إسماعيل أدهم، أدباء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار التضامن، القاهرة سنة ١٩٨٤ .
٩. إسماعيل أدهم، شعراء معاصرون، تحرير وتقديم أحمد الهوارى، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٨٤ .
١٠. تمام حسان، الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ .
١١. تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء سنة ١٩٨٠ .

١٢. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب سنة ١٩٨٣.
١٣. جابر عصفور، إضاءات، كتاب الثقافة الجديدة ع ١٥ سنة ١٩٩٤ .
١٤. جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعـــارف سنة ١٩٧٣.
١٥. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٩٤.
١٦. حسن البنا عز الدين، قصيدة الظعائن فى الشعر الجاهلى، عين للدراســات، القاهرة سنة ١٩٩٣.
١٧. رمضان عبد التواب، المدخل إلى اللغة، مكتبة الخانجى سنة ١٩٨٥ ط٢.
١٨. السعيد الورقى، لغة الشعر العربى الحديث، دار المعارف سنة ١٩٧٩.
١٩. سمير سرحان، دراسات فى الأدب المسرحى، مكتبـــة غريـــب، القـــاهرة د.ت.
٢٠. سيد حامد النساج، فى الرومانسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة ســـــنة ١٩٨١.
٢١. سيزا قاسم وآخرون، مدخل إلى السميوطيقا، دار إليـــاس، القـــاهرة ســـنة ١٩٨٦.
٢٢. شكرى عياد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ســـــنة ١٩٩٠.
٢٣. شكرى عياد، دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، القاهرة سنة ١٩٨٧.
٢٤. شكرى عياد، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨.
٢٥. شكرى عياد، اللغة والإبداع، إنترناشيونال، القاهرة سنة ١٩٩٨.
٢٦. شكرى عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عنـــد العـــرب والغربييـــن، عـــالم المعرفة ع ١٧٧ سبتمبر سنة ١٩٩٣.

٢٧. صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب سنة ١٩٩٥.

٢٨. صلاح فضل، أساليب السرد فى الرواية العربية، كتابـــات نقديـــة ع ٢٦ يناير سنة ١٩٩٥.

٢٩. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، كتابـــات نقديـــة ع ٥٤ ســـنة ١٩٩٦.

٣٠. صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، كتابات نقدية ع ٢٣ سنة ١٩٩٣.

٣١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفـــة ع ١٦٤ ســـنة ١٩٩٢.

٣٢. صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبيـــة ســـنة ١٩٨٥ ط٢.

٣٣. صلاح فضل، منهج الواقعية فى الإبـــداع الأدبـــى، دار المعـــارف ســـنة ١٩٨٠ ط٢.

٣٤. صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو سنة ١٩٧٨.

٣٥. طوبيا العنيسى، تفسير الألفاظ الدخيلة فى اللغـــة العربيـــة، دار العـــرب، القاهرة سنة ١٩٦٥.

٣٦. عدل فاخروى، علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة، بيروت سنة ١٩٨٥.

٣٧. عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بـــيروت سنة ١٩٨٣.

٣٨. عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة، نادى القصيم بـــبريدة، الســـعودية ســـنة ١٩٩٥.

٣٩. عبد السلام المسدى، قضية البنيوية، دار أمية، تونس سنة ١٩٩١.

٤٠. عبد السلام المسدى، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونســـية للنشـــر سنة ١٩٨٩ ط٢.

٤١. عبد السلام المسدى، النقد والحداثة، دار أمية، تونس سنة ١٩٨٩.

٤٢. عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، نادى جدة الثقافى سنة ١٩٨٥.

٤٣. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٧٨.

٤٤. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة، القاهرة سنة ١٩٧٨.

٤٥. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، القاهرة ط ٨ د.ت.

٤٦. عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر، دار العودة، بيروت سنة ١٩٨١ط٣.

٤٧. على القاسمى، المصطلحية، الموسوعة الصغيرة ع ١٦٩، العراق سنة ١٩٨٥.

٤٨. فتح الله سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية للنشر، القاهرة سنة ١٩٩٠.

٤٩. لويس عوض، دراسات فى النقد والأدب، المكتب التجارى للطباعة والنشر، لبنان سنة ١٩٦٣.

٥٠. مجدى وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٧٥.

٥١. مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت سنة ١٩٨٤.

٥٢. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، دار العودة، بيروت سنة ١٩٧٩.

٥٣. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة العامة للكتاب، دراسات أدبية سنة ١٩٨٤.

٥٤. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات، كتابات نقدية ع٤٥ سنة ١٩٩٥.

٥٥. محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، دار لونجمان، أدبيـــات ســـنة ١٩٩٦.

٥٦. محمد عنانى، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب سنة ١٩٩٥.

٥٧. محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩.

٥٨. محمد فؤاد عبد الباقى، المعجم المفـــهرس لألفـــاظ القـــرآن الكريـــم، دار الحديث، القاهرة سنة ١٩٨٧.

٥٩. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعـــاصر، دار المعـــارف سنة ١٩٨٤ط ٣.

٦٠. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقـــافى بـــالمغرب ســـنة ١٩٨٥.

٦١. محمد مندور، النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر د. ت.

٦٢. محمد مندور، فن الشعر، المكتبة الثقافية، القاهرة سنة ١٩٦٥.

٦٣. محمد مندور، فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٨.

٦٤. محمد الهادى الطرابلسى، فـــى منهجيـــة الدراســـة الأســـلوبية، مركـــز الدراسات، تونس سنة ١٩٨١.

٦٥. محمود ذهنى، تذوق الأدب، مكتبة الأنجلو ط ٣ د.ت.

٦٦. محمود فهمى حجازى، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبـــة غريـــب، القاهرة سنة ١٩٩٣.

٦٧. مصطفى عمر، التجربة الشعرية فـــى القصيـــدة العربيـــة القديمـــة، دار المعارف سنة ١٩٧٩.

٦٨. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبـــداع الفنـــى، دار المعـــارف ســـنة ١٩٩٠.

٦٩. مصطفى ناصف، اللغة والبلاغة والميلاد الجديد، دار سعاد الصباح سنة ١٩٩٢.

٧٠. يمنى العيد، فى معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت سنة ١٩٨٣.

ثانيًا : المراجع العربية القديمة :

٧١. ابن خلدون، المقدمة، دار الشعب د.ت.

٧٢. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف د. ت.

٧٣. التهانوى، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبد البديع، المؤسسة المصرية سنة ١٩٦٣.

٧٤. الجاحظ، البخلاء، تحقيق طه الحاجرى، دار المعارف سنة ١٩٩٠ ط٥.

٧٥. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة الحلبى سنة ١٩٤٤.

٧٦. الجرجانى (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدنى، جدة د. ت.

٧٧. الزمخشرى، أساس البلاغة، دار الشعب، القاهرة سنة ١٩٦١.

٧٨. الزمخشرى، الكشاف، دار الريان للتراث، القاهرة سنة ١٩٨٧ ط٣.

٧٩. الغزالى (أبو حامد)، معيار العلم تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦١.

٨٠. القرطاجنى (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخواجة، دار الكتب الشرقية، تونس سنة ١٩٦٦.

٨١. القرطبى، تفسير القرطبى، دار الشعب، القاهرة د.ت.

٨٢. الكاشانى (عبد الرازق)، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار سنة ١٩٩٢.

٨٣. النسفى، تفسير القرآن الجليل، وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣٩.

ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة :

٨٤. إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة ع١٧ سنة ١٩٩٦ .

٨٥. تشارلز شادويك، الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٢.

٨٦. تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع ١١ سبتمبر سنة ١٩٩١.

٨٧. تيرى إيجلتون. وآخرون، مدخل إلى ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ع ٢٦ مارس سنة ١٩٩٤.

٨٨. جورج بوزنر وآخرون، معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ ط ٢.

٨٩. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال، المغرب سنة ١٩٨١.

٩٠. جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة ع١٠٦ يناير سنة ١٩٩٦.

٩١. جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة سنة ١٩٨٥.

٩٢. خوسيه إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، دار غريب، القاهرة سنة ١٩٩٢.

٩٣. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٦.

٩٤. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة ع ١ سنة ١٩٩٥.

٩٥. رولان بارت، أساطير، ترجمة سيد عبـــد الخـــالق، آفـــاق الترجمـــة ع٥ سنة ١٩٩٥.

٩٦. رولان بارت، قراءة جديدة لبلاغة قديمة، ترجمة عمـــر أوكـــان، أفريقيـــا الشرق سنة ١٩٩٤.

٩٧. سانت بيف وآخرون، الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة أحمد حمـــدى، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦.

٩٨. سوزان برنار، قصيدة النثر، ترجمة زهير مجيد، آفـــاق الترجمـــة ع ٢١ ديسمبر سنة ١٩٩٦.

٩٩. سى – دى لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، الـــدار الوطنية بغداد سنة ١٩٨٢.

١٠٠. غاستون بلاشار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعيـــة للنشر، بيروت سنة ١٩٨٤ ط ٢ .

١٠١. فردينان دى سوسير، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف، بيت الموصـــل العراق سنة ١٩٨٨ ط ٢ .

١٠٢. ليليان فرست وآخرون، موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة عبـــد الواحـــد لؤلؤة، وزارة الثقافة، العراق سنة ١٩٨٢ ط ٢.

١٠٣. مارجريت روز، ما بعد الحداثة، ترجمة أحمـــد الشـــامى، الهيئـــة العامـــة للكتاب سنة ١٩٩٤.

١٠٤. يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى، ترجمة محمد فتوح، دار المعـــارف سنة ١٩٩٥.

رابعًا : المراجع الأجنبية :

105 - **B .B. C** Group, English Dictionary, Dar Al - Maaref, Cairo .

106 - **David Crystal**, Adictionary of linguistics and phonetics, Black well, Oxford and combrige, 1989.

107 - **Edward Lucie - Smith**, Dictionary of Art Terms, (World of Art) Series, Thames and Hudson Ltd, London, 1993 .

108 - **Herbert Read**, Dictionary of Art and Artists, (World of Art) Series, Thames and Hudson Ltd, London, 1994 .

109 - **J.A.Cuddon**, Adictionary of Literary Terms, Benguin Books, London, 1982

110 - **Jermy Hawthorn**, Criticism and Critical Theory, Strat ford, Second Series, 1985 .

خامسا : الدوريات :

١-	إبداع	ع٣ س٥ مارس سنة ١٩٨٧	أحمد عبد المعطى حجازى	اعترافات حول المعنى
٢-	الأقلام العراقية	ع٤ سنة ١٩٧٨	نبيلة إبراهيم	البنائية بين العلم والفلسفة
٣-	ألف	ع٣ سنة ١٩٨٣	أحمد شمس الدين الحجاجى	صانع الأسطورة
٤-	ألف	ع٣ سنة ١٩٨٣	شاكر عبد الحميد	لغة الحلم والأسطورة فى شعر السبعينيات فى مصر
٥-	ألف	ع٤ سنة ١٩٨٤	سامية محرز	المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى
٦-	ألف	ع٤ سنة ١٩٨٤	صبرى حافظ	التناص وإشاريات العمل الأدبى
٧-	ألف	ع٨ سنة ١٩٨٨	حسن حنفى	قراءة النص
٨-	ألف	ع١١ سنة ١٩٩١	رمضان بسطاويسى	أنطولوجيا الجسد والإبداع
٩-	الحياة التونسية	ع١ أكتوبر سنة ١٩٧٧	رشدى الغزالى	مسألة القصة من خلال بعض النظريات الحديثة
١٠-	عالم الفكر	ع١ يونية سنة ١٩٨٤	لطفى عبد الوهاب	عن المسرح الشعرى
١١-	عالم الفكر	ديسمبر سنة ١٩٨٤	خالد سليكى	من النقد المعيارى إلى النقد اللسانى

١٢-	عالم الفكر	مارسة سنة ١٩٨٦	أنطوان طعمة	السميولوجيا والأدب
١٣-	عالم الفكر	مونية سنة ١٩٩٠	سيزا قاسم	القارئ والنص
١٤-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٤	سعد مصلوع	من الجغرافيا اللغويـــة إلـــى الجغرافيا الأسلوبية
١٥-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٤	صلاح فضل	نحو تصور كلـــى لأســـاليب الشعر العربى
١٦-	عالم الفك	يونية سنة ١٩٩٤	مازن الوعر	الاتجاهات اللسانية المعاصرة
١٧-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٤	محمد فتوح أحمد	جدليات النص
١٨-	عالم الفكر	ديسمبر سنة ١٩٩٤	محمود الربيعى	مداخل نقدية معاصر ة
١٩-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٥	شاكر عبد الحميد	الدراسات النفسية والأدب
٢٠-	عالم الفكر	يونية سنة ١٩٩٥	فتحى أبو العنين	التفسير الاجتماعى للظـــاهرة الأدبية
٢١-	عالم الفكر	مارس سنة ١٩٩٦	عادل فاخورى	حول إشكالية السميولوجيا
٢٢-	عالم الفكر	مارس سنة ١٩٩٦	محمد إقبال عروى	السيمائيات
٢٣-	علامات	ج٨م٢ يونيـــة ســـنة ١٩٩٣	توفيق الزيدى	أسس الأصطلاحيـــة النقديـــة العربية
٢٤-	علامات	ج٨م٢ يونيـــة ســـنة ١٩٩٣	عبد السلام المسدى	المصطلح النقـــدى وآليـــات صياغته
٢٥-	علامات	ج٨م٢ يونيـــة ســـنة ١٩٩٣	عز الدين إسماعيل	جدلية المصطلح الأدبى
٢٦-	علامات	ج٨م٢ يونيـــة ســـنة ١٩٩٣	محمد صالح الشنطى	تقنيات السرد الروائى
٢٧-	علامات	ج٨م٢ يونيـــة ســـنة ١٩٩٣	محمد محمد حلمى	أسس الصطلحية
٢٨-	علامات	ج٨م٢ يونيـــة ســـنة ١٩٩٣	محمد النويرى	المصطلح اللسانى النقدى
٢٩-	علامات	ج٢٠م٥ يونية ســـنة ١٩٩٦	خليل الموسى	الإبهام والغموض فى الشـــعر العربى المعاصر
٣٠-	علامات	ج٢١م٦ ســـــبتمبر	أحمد ويس	وظيفة الانزياح

		سنة١٩٩٦		
٣١-	علامات	ج٢١م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	بييرمارك دوبيازى (ترجمة الرحوتى)	التناصية
٣٢-	علامات	ج٢١م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	ديفيد كريستال (ترجمة مازن)	علم الدلالة
٣٣-	علامات	ج٢١م٦ سبتمبر سنة ١٩٩٦	لويل سومفيل (ترجمة وائل بركات)	التناصية
٣٤-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	حفيظة عبد المنعم	مسرح القسوة
٣٥-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	هيام أبو الحسن	المسرح المصرى القديم
٣٦-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	سامية أسعد	القصة وقضية المكان
٣٧-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	شكلوفسكى	بنية القصة
٣٨-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	صبرى حافظ	الخصائص البنائية
٣٩-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	طه وادى	عالم سعد مكاوى
٤٠-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	محمد عنانى	مدخل إلى المسرح
٤١-	فصول	م٢ع٣ سنة ١٩٨٢	نعيم عطية	مؤثرات أوربية
٤٢-	فصول	م٣ع٣ سنة ١٩٨٣	رجاء عبد المنعم جبر	فلسفة الأدب والأدب المقارن
٤٣-	فصول	م٣ع٤ سنة ١٩٨٣	إيخنباوم	أو هنرى ونظريـــة القصـــة القصيرة
٤٤-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	إعتدال عثمان	الشعر والموت فـــى زمـــن الاستلاب
٤٥-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	تمام حسان	اللغة والنقد الأدبى
٤٦-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	زكى نجيب محمود	الفلسفة والنقد الأدبى
٤٧-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	سامية أسعد	النقـد المســرحى والعلـــوم الإنسانية
٤٨-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	صلاح فضل	من الوجهة الإحصائية فـــى الدراسات
٤٩-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	فريال جبورى غزول	العالم والناقد والنص
٥٠-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	محمد حافظ دياب	النقد الأدبى وعلم الاجتماع
٥١-	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	محمد الكردى	النقد البنيوى

-٥٢	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	هدى وصفى	قراءة فى فكرة طه حسين
-٥٣	فصول	م٤ع١ سنة ١٩٨٣	يحيى الرخاوى	إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى
-٥٤	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	أحمد شمس الدين الحجازى	الأسطورة والشعر العربى
-٥٥	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	ت.إس.إليوت	نثر ونظم (وثائق)
-٥٦	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	حسن البناعز الدين	الدوريات الإنجليزية
-٥٧	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	سيزا قاسم	حول بوبطيقات العمل المفتوح
-٥٨	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	على البطل	الغزل العذرى واضطراب الواقع
-٥٩	فصول	م٤ع٢ سنة ١٩٨٤	نادية كامل	الموباسانية
-٦٠	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	خالدة سعيد	الملامح الفكرى للحداثة
-٦١	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	فريال جبورى	فيض الدلالة وغموض المعنى
-٦٢	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	كمال أبو ديب	الحداثة/ السلطة/ النص
-٦٣	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	محمد برادة	اعتبارات نظرية
-٦٤	فصول	م٤ع٣ سنة ١٩٨٤	محمد حافظ دياب	الإثنوميثودولوجيا
-٦٥	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	إدوار الخراط	قراءة فى ملامح الحداثة
-٦٦	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	جابرعصفور	معنى الحداثة فى الشعر
-٦٧	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	سمية سعد	التفكيك النظرية والتطبيق
-٦٨	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	صالح جواد الطعمة	الشاعر العربى المعاصر
-٦٩	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	عبد الله الغذامى	كيف نتذوق قصيدة حديثة
-٧٠	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	فردوس البهنساوى	عناصر الحداثة
-٧١	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	هدى وصفى	حداثة الميلودراما
-٧٢	فصول	م٤ع٤ سنة ١٩٨٤	ياروسلاف ستتكيفتش	ما بعد القراءة الأولى
-٧٣	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	أحمد درويش	الأسلوب والأسلوبية
-٧٤	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	إعتدال عتمان	النص نحو قراءة نقدية إبداعية

٧٥-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	بان موكار وفسكى (ترجمة ألفت كمال)	اللغة المعيارية واللغة الشعرية
٧٦-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	صلاح فضل	علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
٧٧-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	محمد الهادى الطرابلسى	النص الأدبى وقضاياه
٧٨-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	النصف عاشور	مشروع تنظيرى فى وصف الدال
٧٩-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	نبيلة إبراهيم	حوار مع: ولفانج إيزر
٨٠-	فصول	م٥ع١ سنة ١٩٨٤	نبيلة إبراهيم	القارئ فى النص
٨١-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	رجاء عيد	بواكير المصطلحات النقدية
٨٢-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	سوزان ستتكيفتش (ترجمة أحمد عثمان)	أبو تمام فى موازنة الآمدى
٨٣-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	فان جيلدر (ترجمة عصام بهى)	بدايات النظريات فى القصيدة
٨٤-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	مصطفى ناصف	الصيغة الإنسانية للدلالة
٨٥-	فصول	م٦ع٢ سنة ١٩٨٦	وليد منير	نموذج للمرأة فى الفعل والشعر المعاصر
٨٦-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	خالد سليمان	ظاهرة الغموض فى الشعر الحر
٨٧-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	شاكر عبد الحميد	الحلم والكيمياء والكتابة
٨٨-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	صلاح فضل	نص شعرى
٨٩-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	عبد الله الغذامى	نماذج للمراة فى الفعل الشعرى المعاصر
٩٠-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	محمد صالح الشنطى	خصوصية الرؤيا والتشكيل
٩١-	فصول	م٧ع١،٢ سنة ١٩٨٧	محمد العبد	سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور
٩٢-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	أنور لوقا	التساؤل على شفا المنزلق
٩٣-	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	تمام حسان	المصطلح البلاغى

-٩٤	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	عبد الرحيم محمد عبد الرحيم	أزمة المصطلح في النقد القصصي
-٩٥	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	عز الدين إسماعيل	قراءة فى معنى المعنى
-٩٦	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	غالى شكرى	الحب والأرض
-٩٧	فصول	م٧ع٣،٤ سنة ١٩٨٧	قاسم المومنى	الشعرية فى الشعر
-٩٨	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	إدوار الخراط	آليات السرد في القصة القصيرة
-٩٩	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	الحبيب شبيل	حداثة النص الشعرى القديم
-١٠٠	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	الصديق بوعلام	تنويعات حول لعبة النسيان
-١٠١	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	عبد الغفار مكاوى	ترجمة الشعر
-١٠٢	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	كمال أبو ديب	لغة الغياب فى قصيدة الحداثة
-١٠٣	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	ليدل هارت	وثائق
-١٠٤	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	محمد بربرى	الملكة الشعرية والتفاعل النصى
-١٠٥	فصول	م٨ع٣،٤ سنة ١٩٨٩	محمد عبد المطلب	ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة
-١٠٦	فصول	م٩ع٣،٤ سنة ١٩٩١	سامى منير عامر	القراءة التذوقية النقدية
-١٠٧	فصول	م٩ع٣،٤ سنة ١٩٩١	محمد خرماش.	البنية التكوينية فى المغرب
-١٠٨	فصول	م٩ع٣،٤ سنة ١٩٩١	محمد الناصر العجيمى	المناهج المبتورة فى قراءة التراث
-١٠٩	فصول	م١١ع٢ سنة ١٩٩٢	مكارم الغمرى	الأدب الروسى
-١١٠	فصول	م١١ع٣ سنة ١٩٩٢	أحمد عبد المعطى حجازى	الخلاص بالجسد
-١١١	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٢	أشرف عطية	فوضى النظام
-١١٢	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٢	أمنية رشيد	المفارقة الروائية
-١١٣	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	جاك دريدا (ترجمة جابر عصفور)	البنية، اللعب، العلامة
-١١٤	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	سيزا قاسم	ميرامار والنكتة
-١١٥	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	عبد العالى بوطيب	مفهوم الرؤية السردية

١١٦-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	محمد برادة	الرواية أفقا
١١٧-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	محمد مشبال	مقولة النوع
١١٨-	فصول	م١١ع٤ سنة ١٩٩٣	وليد الخشاب	وردية ليل
١١٩-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	إدوار الخراط	السرائر والمكامن عند منتصر القفاش
١٢٠-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	جيراند برنس (ترجمة على عفيفى)	مقدمة لدراسة المروى عليه
١٢١-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	عبد الله السمطى	تجليات الحداثة
١٢٢-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	فيليب جونسون (ترجمة شاكر عبد الحميد)	الحرية والانضباط
١٢٣-	فصول	م١٢ع١ سنة ١٩٩٣	كارل هانزسترل (ترجمة نشوى ماهر)	قراءة النصوص القصصية
١٢٤-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	جيرى فيلتروسكى (ترجمة نجدت كاظم)	الإنسان والشئ فى المسرح
١٢٥-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	حسن حماد	قراءة فى كتاب
١٢٦-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	سامح مهران	الواحد المتعدد بين المجتمع والمسرح
١٢٧-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	سوزان بينيت (ترجمة سامح فكرى)	نظريات القراءة والمشاهدة
١٢٨-	فصول	م١٣ع٤ سنة ١٩٩٥	مايكل هوفيل (ترجمة سامح فكرى)	المسرح التجريبى ومفهوم الاتحاد
١٢٩-	فصول	م١٤ع١ سنة ١٩٩٥	مصطفى منصور	مفهوم العرض المسرحى
١٣٠-	فصول	م١٥ع٢ سنة ١٩٩٦	جبرا إبراهيم جبرا	الحداثة فى الشعر والجمهور
١٣١-	فصول	م١٥ع٢ سنة ١٩٩٦	كمال أبو ديب	الواح المتعدد
١٣٢-	فصول	م١٥ع٢ سنة ١٩٩٦	محمد حماسة عبد اللطيف	منهج فى التحليل النص
١٣٣-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	حاتم الصكر	قصيدة النثر
١٣٤-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	خلدون الشمعة	المثاقفة الإليوتية
١٣٥-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	عبد القادر الرباعى	معنى المعنى

١٣٦-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	كمال أبو ديب	اللحظة الراهنة
١٣٧-	فصول	م١٥ع٣ سنة ١٩٩٦	محمود أمين العالم	إطلالة على الدلالة العامة
١٣٨-	كلية آداب القاهرة	م٥٦ع١ يناير سنة ١٩٩٦	محمد عنانى	ترجمة المصطلحات الأدبية
١٣٩-	مجمع اللغة العربية	ج٦٩ نوفمبر سنة ١٩٩١	إبراهيم السامرائى	مع معجم المصطلحات العربية

فهـــرس

نظرية المصطلح النقدى